من إحدى الزوايا

يحيى حقي

هذا الشعر

صفة الفن ، سر خلقته وديمومته ، شرفه وجذله ، انه منبع استلهام لا ينفد ، من نوره تقتبس أنوار ، متباينة الطاقات ، لها ماشاءت من الألوان ، ثم تعــود تنعكس عليه فيتلألأ بأطيافها جميعا ، هو حيــاة وانبعاث ، وفاء ووعد ، تمام ونمو ، انه ثبات وتجدد ، ابانة وتكشف ، هو تفرد ومشاركة ، نداء ومحاورة ،ما أشبه الفنان بجمرة تئز بالحب والجمال ، يتوهج فيها الحس والأداء ، يتناثر منها شرر وثاب ، يطوى الأرض والزمن ، ويقع ـ لا يهم متى وأين ـ على حطب يتلقفه ، فاذا سنا ضوئه يخطف الأبصار ، واذا بالناس جيلا بعد جيل تقع اعينهم منه على ضياء متجدد لا ينقطع .

ابلغ واعجب مثـل على هذا نجده في مقال الاستاذ عبد الغفار مكاوى المنشــور فى هذا العدد ، فهذا رجل من العرب عاش فى الجاهلية ، صعلوك ، اسمه مخيف ، اخذ ذات يوم سيفه تحت ابطه وخرج من بيته ، فجاء من يسال عنه أمه فقــالت : لا أدرى ، تابط شرا وخرج ، أصبح ثابت بن ماجد بن سفيان لا يعرف منذ ذلك اليوم الا باسم « تابط شرا » خرج ليسطو على قافلة أو حى من الاحياء ، ينقض كالصقر ثم يجرى فلا يلحقه اسرع الخيول ، تهابه الناس اذا انشقت عنه الأرض ودهمهم . بل يهابونه أكثر اذا رأوه فى مأمنهم مطرقا ، فهذا المطرق يرشح سما كما أطرق أفعى ينفث السم صل ، لا عجب أن تناقلت عنه الناس أخبارا هى أشبه شىء بالأساطير ، هذا الأمى الشريد له كتاب لا ينفك يطالعه ، ســطوره نقش الرمال على صفحة البيداء ، من فعل الرياح ودبيب الحيوان والهــوام ، يشخص اليهــا بصره ويعلق بها سمعه ، شديد الملاحظة ، لا تغيب عن عينه ذرة ولا تفوت اذنه نامة ، لم يلتحم احد ملتحما مثل التحامه بالطبيعة من حــوله ، وكما تمت له خبرته بأسرار الطبيعة نفذت بصيرته الى اسرار النفوس ، ولكن لا شان لهذا كله عنده ، الشان كل الشان عنده انه فنان ، لابد له أن يعبر عن نفسه ، فاذا بهذا الرجل الصعلوك الأمى ينطق بشعر يجمع بين بساطة التعبير ودقة الملاحظة ، بين شظف الحياة وقوة العاطفة ، ينظم أفراح الانسان وينوح على قدره ، وماذا كانت تغنيه شـدة ملاحظته اذا لم يجد فى عبقرية لغته ـ المتهمة بانها محدودة ـ لكل نامة ولكل ذرة لفظا يحددها ويفرقها عن سواها ، لفظا لا لكل لون ، بل لكل طيف ، فكأن شاعرنا مصور يرسم بالكلمة ومن المعجزات أن بعض شعره ركب الدهر قــرابة اثنى عشر قرنا ،

وطاف بالأرض حتى بلغ أحد المستشرقين الألمان المشغولين بدراسة اللغات وآدابها ، فتخير منه قصيدة وترجمها الى اللاتينية ، وشاء لها حسن حظها أن يقع عليها بصر جوته شاعر ألمانيا العظيم ، فاذا به يذهل لجمال هذه القصيدة وصدقها ، تغلغلت معانيها في قلبه ، رغم اختلاف في البيئة والحضارة والعهد بينه وبين قائلها ، فعكف على ترجمتها شعرا بالألمانية ولعل منا كثيرين قرأوا قصيدة تابط شرا ، ان لم يكن قد تلقوها بضجر لمشقة اللغة أو باستخفاف اما لسذاجتها أو تراجع دنياها عن دنيانا فانهم تلقوها باعجاب مقتصد ، لأن معانيها تبدو لهم كقطرة من سيل منهمر من الشعر الجاهلي ، فلعلهم الآن حين يقرأونها بعد أن انعكست عليها ترجمة جوته يرونها تتوهج بجمال قد متجدد .

وكثير من شعر جوته مستلهم من تراثنا ، ولكنه كان يقتبس أيضا من تراث الاغريق والفرس ، كما ترى في قصيدته وهو يودع حبيبته ، ان كبرياء العرب والوقوف على الأطلال - ونحن نهزأ به اليوم - هو الذي أوحى لجوته وصفه لنفسه وهو يذرف الدمع .

وصف لنا جوته نفسه - كما ترى في المقال - مبلغ تأثره واعجابه بقصيدة تابط شرا ، مع انه قرأها في ترجمة لم تخل من أخطاء لم يتنبه لها وهو معذور ، فالدم الذي لا يطل أي لن يذهب هدرا أصبح في الترجمة دما لا ينسكب عليه ندى ، لأن الطل في لساننا هو الندى . لم يكن هم جوته ترجمة لفظ بلفظ ، بل البحث في عبقرية اللغة الألمانية وأخيلتها عن مثيل لعبقرية اللغة العربية وأخيلتها ، وانظر الى وصفه لحياة البادية وسير القوافل كيف رفعه - مع التزام المطابقة والصدق - الى علياء من فكر متراكب وخيال ثري ، كأن السذاجة بذرة فجر منها جوته كل طاقاتها الكامنة .

ما أجدرنا ان نقرأ تراثنا ونفهمه ونهتز له ، كما فعل جوته ، وان صنيعه بقصيدة تأبط شرا يثير مسائل عديدة ، فهو رآها مختلة الترتيب ، واقترح لها ترتيبا جديدا ، ويقول الأستاذ عبد الغفار مكاوي ان في هذا بصرا وشهادة من جوته بافتقار القصيدة العربية لوحدتها ، فالسؤال هو : كيف - اذا صح أنها فتات - أمدته مع ذلك بخيط استطاع بفضله أن يسلك عليه أبياتها في ترتيب منطقي ، أفتكون قصيدة تابط شرا وصلتنا مختلة الترتيب ؟ هل في القصائد الأخرى التي بين أيدينا - لو أحسن قراءتها وفهمها - دلائل على جناية الرواية عليها ؟ كيف نظفر - والقصائد مبعثرة أجزاؤها في مراجع عديدة - ببعضها الأصلي ؟ ماهو المنهج العلمي الواجب اتباعه في هذا البحث ؟

وستبقى هذه الأسئلة تنتظر الاجابة عنها .

في مبادئ النقد عند العقاد

بقلم: د. شكري محمد عياد

- ١ -

لم يكن العقاد ناقدا كما يفهم عادة من هذه الكلمة . فقد أصبح العرف العام فى استعمال كلمة « الناقد » أنه كاتب يتتبع الانتاج المعاصر له ويتولاه بالتفسير والتقويم ، والغالب أن يكتب مثل هذا الناقد لصحيفة أو مجلة . والعقاد لم يهتم كثيرا بذلك . نعم كانت له بعض آراء فى معاصريه دونها فى مقالات متفرقة فى كتبه الأولى على الخصوص ، كمقاله عن المنفلوطى الذى ذهب فيه الى أن المنفلوطى «منشىء وليس بكاتب» ، وتفرقته بين المنشىء والكاتب تفرقة تشبه ، الى حد ما ، تفرقته المشهورة بين النظام والشاعر ، وكالكتيب الذى نشره عن مسرحية شوقى قمبيز بعد ظهورها بقليل ، ودل فيه على أغاليط شوقى نحو الشعر ونحو التاريخ ، اكثر جدا مما دل على أغاليطه نحو البناء المسرحى ، ولكن مثل هذه المقالات القليلة



د . طه حسين

لا تجعل العقاد ناقدا بالمعنى المعروف . ان المهمة الأولى للناقد بهذا المعنى ، معنى التفسير والتقويم ، هى أن يقترب من العمل الأدبى الذى بين يديه ، والعقاد فى هذه المقالات النقدية القليلة لا يفعل ذلك ، بل هو على العكس ، يشد العمل الأدبى اليه . انه يعرض فكرته عما يجب أن يكون عليه الشعر أو الكتابة من خلال مناقشته (ولعل كلمة « المناقشة » نفسها أوسع دلالة مما نريدها هنا) لعمل شاعر أو كاتب . وهذه الظاهرة لا تقتصر على العقاد ، وتفسيرها ليس بالأمر الصعب . ان مجال الخلق الأدبى فى أوائل هذا القرن كان محدودا جدا ، يكاد يقتصر على الشعر ، وكانت الفنون الأدبية الرئيسية من قصة ورواية ومسرحية تدخل الى الأدب الجاد على استحياء ، وفى فترات متباعدة جدا . لذلك كان طبيعيا أن ينأى العقاد وأمثاله من قادة الأدب فى ذلك العصر عن النقد الادبى بمعناه الدقيق . لقد كانوا ، بحكم كونهم قادة ، يحاولون أن يغيروا مفهوم الناس للأدب ، وكان المحصول الأدبى فقيرا فى أيامهم ، فكانوا اذا كتبوا عن شىء من نتاج الأدباء المعاصرين اتخذوا من هذه الكتابة وسيلة لبيان رأيهم هم فى المسار الذى ينبغى أن يتخذه الأدب . وليست هذه الظاهرة أقل وضوحا عند طه حسين منها عند العقاد ، فكتاب « حافظ وشوقى » لا يضم فقط مقالات طه حسين عن الشاعرين اللذين كانا يتنازعان زعامة الشعر فى العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن ، ولكنه يضم أيضا آراء طه حسين وتنبؤاته حول حاضر الأدب العربى ومستقبله ومكان كل من الشعر والنثر فيه ، كما يضم تعريفا ببعض الشعراء الفرنسيين وترجمة لنماذج من شعرهم ، توضح مفهوم الشعر الجيد ، الذى يليق بهذا العصر ، فى نظر طه حسين .

على أن حال الانتاج الأدبى الخالق تغيرت تغيرا ملحوظا منذ أوائل الثلاثينات ، حين ظهرت مجموعة كبيرة من الشعراء الجدد ، احتضنتهم مجلة أبولو وثابر معظمهم على الانتاج والنشر بعد انطوائها ، وحين أخذت أوساط الأدب الجاد تميل الى الاعتراف بمحمود تيمور وبفن القصة القصيرة من خلال محمود تيمور ، وتتابعت أعمال توفيق الحكيم الروائية والمسرحية تدعم مكان هذين النوعين فى أدبنا المعاصر ٠ وهنا تغير موقف طه حسين تغيرا ملحوظا من الأدب المصرى الخالق ، وتابع هذا الأدب ، خلال فترات متصلة ، بالنقد الذى لايتجه أولا نحو بيان رأى الكاتب فيما ينبغى أن يكون عليه الأدب ، بل نحو التفسير والتقويم ٠ فكانت مقالاته عن شعراء الثلاثينات وقصاصى الأربعينات التى ضمها الجزء الثالث من « حديث الأربعاء » ثم عدد من كتبة الاحدث مثل « الوان » و « خصام ونقد » ٠ ولعل نشاط طه حسين فى التعليم الجامعى ، ذلك النشاط الذى لم يكد ينقطع منذ عودته من بعثته فى أوربا ، كان سببا فى حدبه على هذه الاتجاهات الجديدة ، كما يحدب الأستاذ على تلميذ واعد ، قد يرى من واجبه أن يرشده ويقوم اعوجاجه ، ولكنه يرى واجبه الأول أن يريه نفسه ، وأن يرى الناس اياه ٠ أما العقاد فكان فى هذه الفترة أكثر انشغالا بانتاجه الخاص من أى وقت مضى ٠ كان لا يزال يقول الشعر ، وكان نبع العبقريات قد فار بعد أن كتب عبقرية محمد ، ولا شك أنه كان قد غضب لأن شباب أبولو اعترفوا بالاستاذية لشوقى ومطران ولم يعترفوا له باستاذية ، ثم لم تلبث الاتجاهات الاجتماعية التى وضحت لدى كثير من الأدباء والنقاد الشبان بعد الحرب العالمية الثانية أن هيجت ايمانه الراسخ بالفردية فكان فى تعليقاته وردوده يصب تهكمه اللاذع على كل حركة تجديدية ٠

لماذا اذن نتحدث عن العقاد الناقد ؟ اننا حين نصفه بهذا الوصف نقصد شيئا آخر غير المعنى المتعارف لكلمة النقد ٠ فمع أن الوظيفة الأساسية للنقد هى التفسير والتقويم ، فانها ليست الوظيفة الوحيدة ٠ ان تفسير عمل ما وتقويمه لا يمكن أن ينفصلا عن تصور ما لطبيعة الأدب وقيمته بوجه عام ، ثم عن علاقة الفترة الحاضرة من الانتاج الأدبى بعهوده الماضية ٠ بل ان نقد الاعمال المفردة



عباس العقاد

يصبح ، بدون هذا التصور ، نقدا هزيلا جدا ٠ ولا شك أن العقاد كان فى طليعة أدباء العربية المعاصرين الذين جاهدوا ليصوغوا هذا التصور خلال أعمال كثيرة ان لم تعد نقدا بالمعنى المتعارف فلا شك أنها فى أصول النقد ، وأصول الدراسة الأدبية ٠

- ٢ -

لا ينفصل فكر العقاد النقدى عن انتاجه الأدبى الخالق شعرا ونثرا ، كما أن انتاجه الأدبى الخالق لا ينفصل عنمواقفه من مشكلات عصره ، شأنه فى ذلك شأن كثير من الأدباء العالميين ، قديما وحديثا الذين شقوا لآدابهم القومية ، ثم للآداب العالمية من بعد ، طرقا جديدة من خلال أعمالهم الأدبية من ناحية ، ومن خلال مناقشاتهم النظرية لطبيعة العمل الأدبى ، أو لطبيعة أنواع أدبية خاصة ، من ناحية أخرى ٠

اننا نعرف اسم بلزاك على أنه امام الرواية الواقعية ، ونميل الى أن ننسى أن بلزاك كان أهم شراح الرواية الواقعية فى المقدمة التى كتبها لمجموعة أعماله « الكوميديا البشرية » ونتحدث عن اميل زولا على أنه أستاذ الرواية الطبيعية وننسى



بلزاك

أنه لم يكن استاذا لهذا المذهب فى الكتابة الروائية بمعنى الصانع الحاذق فحسب ، بل بمعنى المنظر أيضا ، حين كتب كتابه « الرواية التجريبية » ٠ وحين تذكر أسماء الشعراء الرومنسيين فى الأدب الانجليزى ، يذكر اسما «وردسورث» و «كولردج» ولكن قلما تذكر مقدمتهما لديوان «أهازيج غنائية» التى كانت أول عرض وأوجزه وأوضحه وأدقه ، لمطالب الرومنسية الانجليزية ٠

والأمثلة أكثر من أن تحصى ، ولكننا بحاجة الى أن نذكرها بين الحين والحين لنبين قيمة هذا النوع من الفكر النقدى وبخاصة فى مراحل التطور السريع التى يتشكل فيها مفهوم جديد للأدب ووظيفته ٠ ان وظيفة الفكر النقدى خلال هذه المراحل تختلف اختلافا غير يسير عن وظيفة النقد الاكاديمى الذى يستقرىء خصائص الأعمال الأدبية الجيدة من خلال الدراسة والتحليل لعدد من الأعمال المجمع على جودتها ، كما تختلف عن وظيفة النقد المتخصص فى الصحافة الأدبية ، الذى يتتبع الأعمال الأدبية المعاصرة ويحللها ويقيسها بمقاييس الجودة المستمدة من النقد الاكاديمى ، أو على الأكثر يرصد ما فيها من مخالفة للمقاييس المسلم بها ويفسر هذه المخالفة ويبين قيمتها ، ان كان الناقد قادرا ببصيرته أو ثقافته على الشعور بتغير القيم فى مجتمعه ٠ ولكن الفكر النقدى فى مراحل التطور السريع لا يكتفى بهذا ٠ انه فكر نقدى مرتبط بالكفر الصريح بالقيم الادبية السائدة فى الانتاج المعاصر له ٠ ومن هنا يرتبط هذا الفكر النقدى ارتباطا وثيقا بالخلق الأدبى ٠ ان الانتاج الأدبى لا يمكن أن يتوقف ، لا من ناحية المجتمع الذى تعتمد حياته الروحية الى حد كبير على استمراره ، ولا من ناحية الأديب الفرد الذى نشعر نحو عمله الأدبى بما يشبه القسر ، ولكنه قسر لا نظير له فى متعته ٠ وبما أن القيم الأدبية السائدة تتزلزل خلال مراحل التطور السريع يعانى معاناة حادة من مشكلة البحث عن قيم جديدة فهل يمكنه أن يستغنى فى هذا البحث عن فكر نقدى ؟ وهل يمكن أن تقتصر عناصر هذا الفكر النقدى على التحليل والتفسير والتقويم ؟ ان هذه العناصر تخضع لعنصر أهم ، وهو عنصر النظرة الكلية التى تقوم على تصور جديد لطبيعة الأدب وعلاقته بغيره من الفنون ، وعلاقته بالنشاط الانسانى بوجه عام ٠ فبغير هذه النظرة العامة لا يستطيع الفكر النقدى أن يستبين طريقه وسط ركام القيم القديمة لخلق قيم جديدة ٠ وغالبا ما يجتمع الفكر النقدى المستكشف والعمل الأدبى الخالق فى شخص واحد ٠ فاذا صح أن كل أديب خالق لا يمكن أن يستغنى عن التفكير فى الأدب الذى ينتجه أى أنه بالضرورة صاحب نظرية أدبية وان لم يكن هو واضعها ، والناقد الأول لنفسه وان لم يسجل هذا النقد ، اذا صح هذا الحكم العام ، وهو صحيح كما يظهر من تتبع الملاحظات النقدية المتناثرة لأى أديب ذى شأن ، فلا شك أن الأديب الخالق حينما تتزعزع حوله القيم الأدبية يكون فى حاجة الى المشاركة فى وضع النظرية والى تسجيل رأية فى عمله أو فى عمل أقرب الناس الى طريقه ومذهبه ، وكثيرا ما يكون ذلك فى صورة دفاع عن الطريقة والمذهب أمام جمهور يتنازعه الذوق المستمد من النظرية القديمة والقلق الناشىء من البحث عن قيم جديدة ٠

كان العقاد – بلا شك – المنظر الأول للانتاج الشعرى لصاحبيه : شكرى والمازنى ، ولانتاجه الشعرى هو نفسه ، حين كتب مقدمات دواوينهما ، وحين كتب مقالاته فى « الديوان » ٠ وكان طبيعيا أن يتسم بعض هذه المقالات بطابع العنف ، فقد احتاج أصحاب المذهب الجديد أن يثبتوا ، لأنفسهم

أولا وللناس ثانيا ، أن مفهوم الشعر عندهم يختلف اختلافا أساسيا عن مفهومه عند معاصريهم ، وخاصة أولئك الشعراء الذين اعترف لهم بزعامة الشعر فى ذلك الوقت • كانوا بحاجة أن يثبتوا ذلك لأنفسهم أولا ، قبل غيرهم من الناس ، لأنهم لو لم يؤكدوا هذا الاختلاف نظريا لصعب عليهم فى الممارسة العملية لقرض الشعر أن يتحرروا من القوالب الشعرية القديمة ، ويخلقوا لغتهم الجديدة • ثم لما خفت حدة المعاناة الأولى أصبح فى مقدور العقاد أن ينظر الى الاختلاف نظرة أهدأ ، تلك النظرة التى يمثلها كتابه « شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى » ، هذا



مطران خليل مطران

الكتاب الذ يمكن اعتباره تفسيرا للأنماط الشعرية السائدة فى الجيل السابق للعقاد ، فى ضوء طريقته هو ومذهبه ، بقدر ما كانت المقدمات والمقالات الأولى اعلانا لطريقته ومذهبه بالقياس الى الأنماط الشعرية السائدة فى الجيل السابق له • وفيما بين هاتين النقطتين كان على العقاد ، كغيره من المجددين فى أوائل القرن أن يربط المذهب الجديد بحلقة ما فى التراث • وكانت هذه هى وظيفة الدراسات الأدبية المتناثرة فى مجموعات مقالاته الأولى ، والتى بلغت قمتها فى أثره الجليل « ابن الرومى : حياته من شعره » •

- ٣ -

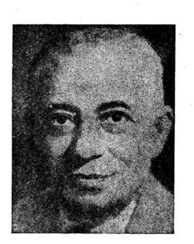
والآن ما خلاصة الفكر النقدى عند العقاد ؟ لقد أجمل هو وصاحبه المازنى مذهبهما الأدبى ـ فى مقدمة كتابهما « الديوان » سنة ١٩٢١ ـ فى أنه مذهب عربى عصرى انسانى : عربى بلغته ، عصرى بطابعه ، انسانى بروحه • واذا أردنا تفصيلا لما كتبه العقاد حول ذلك العهد ولسنوات كثيرة بعده وجدناه يربط الشعر بالشعور ، وبالموسيقى ، وبالرقص ، فهو فى أصله تعبير عن نفس الانسان ونظرته الى الوجود ، واحساسه بالعصر • واذا خرج الشعر عن هذا التعبير لم يكن شعرا ولم يكن صاحبه شاعرا بل نظاما • وقد كان الشعراء العرب القدماء شعراء حقا اذ كان شعرهم تعبيرا عن نفوسهم وعصرهم ، ونحن نستمتع بشعرهم على بعد الزمن واختلاف البيئة لأنه يبعد عن حقيقة الشعور ، ليس صدق التعبير هذه الشفافية يجعل له جانبا انسانيا يعلو عن العصر والبيئة • ولكن شاعرنا اذا نطق فردد معانيهم وتشبيهاتهم فى الوصف أو الغزل أو غيرهما كان مجرد صانع ، مهما تبلغ براعته فى رصف الكلام • ان الشاعر الصانع يحسب المعانى شيئا يحفظ ويردد ، والتشبيهات زينة تجتلب وتلصق بالمعانى ، فيبعد بذلك عن حقيقة الشعر ، لأنه يبعد عن حقيقة الشعور ، وليس صدق التعبير عن العصر أن يصف الشاعر المعاصر القطار والطائرة ، بدلا من الناقة والجمل ، ويظل مع ذلك دائرا فى نطاق الاحساس البدوى بالناقة والجمل ، فمرد الشعر فى النهاية الى الشعور • والتشبيه الجميل ليس هو التشبيه الذى يخلب الحس بصورة الشكل واللون ولكنه التشبيه النابع من الشعور • والموضوع الشعرى ليس هو الموضوع الذى الف الشعراء التغنى به ولكنه الموضوع الذى يقع عليه حس الشاعر فيراه جميلا • ويصرح العقاد بأن الجمال صفة يخلعها الانسان على الموضوع ، وليس صفة فى الموضوع نفسه •

الشاعر اذن يعطى الشعر من نفسه وعصره ، وان أخذ اللغة من سابقيه • على أن اللغة نفسها تمر بتعديل كبير على يدى الشاعر الذى يريد أن يصدق مع نفسه • ولا شك أن العقاد لم يكن يجهل أن تقليد لثغة الطفل فى هذه الكلمات •

البيلا البيلا البيلا ... ياما أحلا سلب البيلا

شيء بعيد كل البعد عن اللغة التى الف الناس أن يقرءوها فى الشعر ولكن هل الكلمات تعتبر بذاتها جميلة أو غير جميلة ؟ انه يمثل ، فى مقدمة ديوانه «عابر سبيل» بهذه العبارة : « أنا حاضرة اليوم » يقول : اذا كتبتهامعشوقة الى عاشق حملت اليه من الفرحة والشوق ، وأشاعت فى نفسه من الأمل واللذة ، ما تضيق عنه أشعار العبقريين ورسائل البلغاء ، وهى بعد من أفقه الجمل التى يتألف منها الكلام المركب المفيد ، وليس فى وسع تلميذ يتدرب على تأليف الجمل من مبتدأ وخبر أن يأتى بأتفه منها فى الكلام . »

صدق الشاعر مع ذاته ، اذن هو الفيصل فى قيمة شعره ، هو الذى يجعل شعره ، مؤثرا فنيا، فنحكم بأنه شعر جميل . على أن العقاد ، فيما أظن ، لم ينته مع نفسه الى رأى فى قضية الصدق هذه . وانها لقضية بالغة التعقيد والعسر . اننا لا ندرى ، فى كثير من الأحيان ، ان كنا صادقين أو كاذبين فى التعبير عن أنفسنا ، فما بالك اذا كان التعبير مداره هذا الاحساس المرهف ، الاحساس بالجمل ، ووسيلة تلك الوسيلة الرواغة المتفلتة ، الكلمات ؟ يبدو لى أن العقاد ، من كلامه عن الشاعر الذى يغيب فى عاطفته ، والشاعر الذى يلوح لك وجهه بين كلماته ، فى مقدمة ديوان المازنى ، الى الفصل الذى عقده عن الصدق الفنى فى كتابه شاعر الغزل ، وربما من أول حياته الواعية الى آخرها ، كان يبحث عن حل لهذه المشكلة . ولا تبدو هذه الحيرة فى فكره النقدى فحسب ، ولكنها تبدو منعكسة بوضوح تام ، وبصورة تكاد تكون مؤسية ، فى شعره نفسه . لقد كان العقاد ، بلا شك ، قادرا على الحس الجمالى ، الحس الشعرى الصادق : تشهد بذلك قصائد له خالدة مثل « القمة الباردة » و « بيجو » وغيرهما . ولكن أتراه كان صادقا فى قصيدة مثل « كواء الثياب » ، ومثلها كثير ؟ أو قلها : أتراه كان شاعرا فى مثل هذه القصيدة ؟ أظن أن معظم قراء شعره حريون أن يترددوا ، على الأقل ، قبل أن يجيبوا بالايجاب . ولعل جانبا كبيرا من السر فى فشل هذه القصائد يرجع الى أن معيار « الصدق » الذى اتخذه العقاد شعارا وبدا عنده نوعا من الاعتداد بالذات ، كان معيارا خداعا . ليكن الصدق الفنى ، كما أراد العقاد صدق الشاعر فى التعبير عن مزاجه وطبيعته ، وان لم يكن صادقا فيما يرويه من الوقائع، أو أعيته الصناعة فى بعض الاحيان ، فأدخل فى الكلام مالا يعبر عن حقيقة مزاجه وطبيعته . ولكن أنى للشاعر أن يطمئن الى أن موضوعه الشعرى يعبر عن مزاجه وطبيعته ؟ هل يترك نفسه للالهام الغريزى ، هل يكون صادقا فقط عندما يغيب فى عاطفته وهو ينظم شعره ؟ اليس فى الشعر جانب كبير من الجهد يتمثل فى تلك الصناعة الشعرية التى يتفاوت فيها الشعراء ، مهما يكن حظهم من الصدق الفنى ؟ ولعل الأمر الذى ظل يحير العقاد، وان لم يصرح به ، فما أظن أنى وقعت عليه فى شيء من كتاباته ، هو أن الشاعر ، بل الانسان عامة ، يلقى كثيرا من العناء فى اكتشاف ذاته ، أى مزاجه وطبيعته ، ثم يلقى بعد ذلك ، أو خلال ذلك ، عناء أشد فى المطابقة بين هذه الذات وبين الوقائع التى يخلقها أو يعيشها ، ويموت آخر الأمر وهو لم يهتد الى أكثر من مصالحات أو فروض ، يختلط فيها الصدق بالكذب ، والوقائع بالأوهام.



عبد القادر المازنى

كانت «الذاتية» أو الفردية » هى أساس العمل الفنى كله عند العقاد . وكان الايمان بالذاتية أو الفردية يلخص كل طموح العصر الذى سلخ العقاد شبابه تحت ظلاله . فالحرية الفردية كانت أساس المطالب الدستورية التى حملهـا مثقفو الطبقة المتوسطة . واستقلال الفرد كان أساس التخلص من المواضعات الاجتماعية الجامدة والنفاق الاجتماعى ونشاط الفرد فيمـا ظل ردحا طويلا من الزمن يسمى بالأعمال الحرة كان الأمل الـذى وضعته الطبقة المتوسطة نصب عينيها ولوحت به لجماهير الشـعب على أن فيـه نماء الثروة الفـردية والاجتماعية .

وفى الوقت نفسه كان مبدأ الصدق الفنى الذى يقوم آخر الأمر على الفردية هو السـبيل لتحرر الأدب العربى من القوالب المحفوظة واقتحام ميادين جديدة للتعبيـر عن حيـاة جديدة ، متحققة أو مأمولة .

على أننا يجب ألا ننسى التأثير الأوربى ، وهو ، فيما يبدو لى ، تأثير مزدوج : فمن ناحيـة كانت الفردية هى طابع الديمقراطية الغربية ، التى كانت فى ذلك الوقت ، فى أوج ازدهارها . وكانـت تتمثل فى القسم الاكبر من الفكر الفلسفى والانتاج الأدبى والأعمال النقدية التى اطلع الأدباء العرب ، واعترفوا بتفوقها ، ومالوا الى محاكاتهـا ، حتى قال العقاد عن جيـله : انهم يشعرون شـعور الشرقى ، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربى .

على أن الاتجاهات الفكرية لا تنتقل الا اذا كانت النفوس مسـتعدة ، بتأثير البيئة والظـروف التاريخية ، لتقبلها . وهكذا تقبل المفكرون العرب المذاهب الفردية الغربية لأن العـالم العربى كان مضطرا لمناجزة الغرب بنفس سلاحه . لقد تهاوت المنظمـات الاجتماعية التقليـدية تحت ضربات الاستعمار الغربى ، فلم يبق الا الايمان بالفرد : فاذا اسـتطاع الفرد أن يثبت قوته وقـدرته واستقلاله فان سـقوط المنظمات الاجتماعية التقليدية لا يمكن أن يعنى الفناء التام .

وهكذا كانت المذاهب الفرديـة ، من النـاحية الأخرى ، تمثـل ملجأ وملاذا للمفكرين والأدباء العرب . ولا يعنى هذا ـ اطلاقا ـ أن التعبير عن المذهب الفردى فى الأدب كان تعبيرا متفائلا . بل



عبد الرحمن شكرى

على العكس ، لقد كان طابعه التشاؤم الشديد ، كما يظهر بوضوح صارخ فى الأعمال الأولى للثالوث : شكرى والعقاد والمازنى ، فقد كان الأدباء الفرديون يلجأون الى ذواتهم فرارا من عـالم محطم ، وفى عيونهم صور الخراب والدمار .

ومع مر السـنين ، وتحقيق بعض المكاسـب اليسيرة ، يتحول الفرديون المتشائمون الى فرديين متفائلين . لقد كان العقاد يقول فى مقدمة ديوان المازنى :

« ان كان هذا العصر قد هز رواكد النفوس ، وفتح أغلافها .. فلقد فتحها على سـاحة من الألم تلفح المطل عليها بشواظها ، فلا يملك نفسه من التراجع حينا ، والتوجع حينا ، وهو عصر طبيعته القلـق والتردد ، بين ماض عتيق ، ومسـتقبل مريب ، وقد بعدت المسافة فيه بين اعتقاد الناس فيما يجب أن يكون ، وفيما هو كائن .. والشاعر بجبلة أوسع من سائر الناس خيالا ، فالمثل الأعلى أرفع فى ذهنه منه فى أذهان عامة الناس .. فلا جرم ان كان الشاعر أفطن النـاس الى النقص ، وأكثرهم سخطا عليه . »

فها هـو ذا يقول فى مقدمة ديوانه « عابر سبيل » :

« فان كنا لا نصـدق بواق الواق فلنصدق بالبيوت ، وان كنا لا نصدق بالأبطـال فلنصدق



سفني اقلعت

للشاعر: محمود حسن إسماعيل

سُفُني أقلعت !!

فلا تسألوني ، في دروب العُباب : أين تمضي ؟

مثلما تشتهي الدموعُ دعوني ،

أذرفُ السرّ من بقيّات ومضي

لا فراقٌ ، ولا وداعٌ !

ولكنْ رحلة ، من ضفافِ بعضي لبعضي !

لا شراعٌ ، ولا سفينٌ !

ولكنْ زورقٌ ، من سماء روحي لأرضي !

أطلقتْهُ الأحزانُ من كل شطٍّ

زائراً ، يوقظ اللهيب ويُفضي

ويذيق الرماد إشراقةَ الروح ،

ويستلّ ناره . ثم يُغضي ..

كافر بالوقوف ، يصلُبُ دربي في مسري ،

ويجْلدني فوق رفضي !!..

أنا ملاّحه ، وحادي خطاهُ

وأنا موجه ، وعاتي دُجاه

وأنا فجرُ حُلْمِه ، وكراهُ

وأنا يقظة حداها هواهُ

فاتر كوني ..

كما تغنّت رؤاهُ أتغنّى بسره ..

.. ثم أمضي !!

سُفُني أقلعتْ .. وما كنت فيها ،

إنّما كان سبْحها في عروقي ..

تمخر الموجَ ، وهو قلبي ،

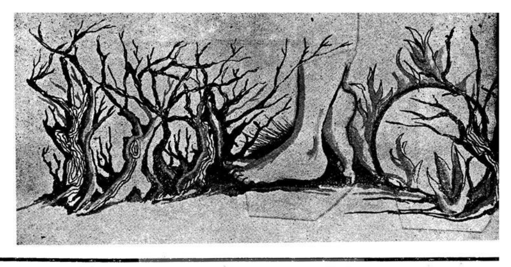
وتجتاح زئير الرياحِ ، وهو طريقي ..

وتشقُّ العبابَ هاتكةَ الحُجْب ،

لرعْدي ، وعصْفتي ، وبروقي ..

سئمتْ من وقوفها في الكرىَ الداجي ،

فخاضتْ بالروح غيْب الشروق..



تنفضُ الأمسَ من شراعٍ ،
عليها ملءُ تهويمةِ الضياء العتيقِ ..
وتنادى الغدَ البعيدَ ،
ولو كانَ بآزاله ذبيحَ السموقِ !
انظروها تميدُ فى لُجّها النشوانِ ،
سكرَى ، تجتّرُ وهْمَ الرحيقِ ..
نظرَتْ !! ثم أطرقتْ !! ثم سارَتْ !!
مثلما انْهارَ عاصفٌ فى حريقٍ ..
حُرّةً .. لاتريدُ شطّاً ..
ولا تنشدُ برّاً .. يريد وَأدَ الخفُوقِ ..
أذهلَتْها جنائزُ الموْج ..
فارتدَّتْ .. وقالت لكأسها : لاتُفيقى
وامْخرى فى الرفاتِ ، والموت ،
واسقى ثاكلاتِ الرياح نَوْح الغريقِ !!

سُفُنى أقلعَتْ ..
وكنتُ وداعاً ولقاءً لها بغمْضة عيْنٍ ..
وفضاءً يمتدُ منها ..
لِيسقى نارها ماتشاء من نار كوْنى ..
حملَتْ غصّةَ الإباء ، وعضَّ العارِ ،
واللّغْوَ من صداىَ المُرِنّ ..
ثم سارتْ ، ولسْتُ فيها ،
ولكن .. كلُ ما فى كيانها فرّ منى ..
فرّ من وجهى الّذى فرّ منه
طائرى .. وانحنى إلى التُرْب غُصْنى
فرّ من سَمْعىَ الّذى كان نايا
لصلاةِ الضحىَ بمحراب فنّىَ
فرّ من ذاتى الّتى ..
آه .. لمنْ ترْجعَ ذاتى ،
إنْ لم يرَ اللهُ سُفْنى !!

الحديقة الموحشة

بقلم : صلاح عبد الصبور

أبو العلاء المعرى ـ عندى ـ سيد شعراء العربية غير منازع . شاعر معذب الضمير والوجدان ، ملتهب الفكر والخاطر . لا يعنيه أن يجمع مالا أو يئول الى غنى بقدر ما يعنيه أن يحمل مسئولية هذا الكون ، بأرضه وشرائعه ونواميسه وأهله ، على كاهليه الناحلين ..

وقراءة أبى العلاء ، تكشف لنا مرة بعد مرة ـ شأنها شأن كل قراءة جيدة لعمل عظيم ـ عن أعماق خصبة ، وثراء متجدد . وقد توقفنا دون هذه القراءة صعوبة قاموسه اللغوى تارة ، أو ولعه بالمجانسة والتحسين تارة أخرى . ولكن لنلحظ أننا ازاء رجل يعبد فنه الشعرى ، ويراه هو العمل المجدى الوحيد الذى يستطيع أن يفعله اذ حرم نعمة البصر ، واذ وهب الحياة فى عصر مضطرب مختل القيم والموازين ..

وقد سبق أستاذنا الدكتور طه حسين الى تقديم نماذج من باب الهمزة عند أبى العلاء ، مقدما بين يديها بشرح نثرى آية فى شاعريته وانارته للنص . وسأجعل جهدى فى هذه الفصول أن أقدم مختارات من أبواب أخرى ، عند أبى العلاء محاولا أن أعلو الى الأفقين الكريمين أفق أبى العلاء حين أنشأ ديوانه الفريد « لزوم مالا يلزم » وأفق طه حسين حين كتب كتابه « صوت أبى العلاء ».

— ١ —

الموت ! ما أصعب مسلكه ، وما أشق الطريق اليه ، وكأنه المجد يسعى اليه من يطلبه فتلقاه من دونه شدائد وأهوال . ليس الموت نظير الحياة ولكنه قمتها ، لأنه راحة للجسم من تعبه ، واراحة للروح من أحمالها ، فى الموت نتفرق أجزاء ، ذراع هنا وقدم هناك ، وكأننا كنا نحمل هذه الأعضاء أثقالا على روحنا ، فيخف عندئذ حملنا ، وتتحرر خطانا :

يدل على فضل الممات وكونه
اراحة جسم أن مسلكه صعب

ألم تر أن المجد تلقاك دونه
شدائد من أمثالها وجب الرعب
اذا افترقت أجزاؤنا حط ثقلنا
ونحمل عبئا حين يلتئم الشعب



د . طه حسين

- ٢ -

تلوم الدنيا ولو أنصفت لما لمت الا نفسك ٠هب الدنيا فتاةجميلة تسبى البصائروالابصار بجمالها والجميلة كثيرة العشاق ، فهل عليها ملام ان جفت عاشقا وصفت لعاشق ٠أتحمل الدنيا وزر جمالها أم يحمل العاشق وزر تدلهه وذهاب عقله ٠

ويقولون ان الجسم يفنى وتبقى الروح لتسكن جسما آخر ، ترتقى الروح الخيرة ، وتهبـط الروح الخاطئة ، وها أنت ذا تخشى الموت لأنك حين كنت فى الدنيا لم تكن منصفا متخلصـا الى الله ، بل كنت معذبا بحبـال مطامعك ٠٠ لا تخش ولا تخف ، فهب روحك تتعذب بعد موتك ألا يكفيك أن الموت قد رفع عنك عناء الجسـم وعذابه وأسقامه :

نقمت على الدنيا ، ولا ذنب أسـلفت
اليك ، فأنت الظـالم المتكذب
وهبها فتاة ، هل عليهـا جنـاية
بمن هو صب فى هواهـا معـذب
وقد زعموا هذى النفوس بواقيـا
تشـكل فى أجسامهـا وتهذب
وما كنت فى أيام عيشك منصفـا
ولكن معنى فى حبالك تجـذب
ولو كان يبقى الحس فى شخص ميت
لآليت أن الموت فى الغم أعـذب

- ٣ -

هى مجرد أصـوات ونبرات ٠ صوت ذلك الخطيب الذلق اللسان يذكر عذاب النـار ويذكر الناس به من فوق منبر المسجد أو من جوف محرابه ، وصـوت ذلك المغنى حين ينطلق فى مشرب الخمر يلهج بالحب والصفاء وقلبه منهمـا براء ٠

لاتظننى أغلو فى القول ، فكم نرى فى زماننا من قوم يصلون ليحسن مرآهم فى أعين الناس ويتحينون غفلة منهم فيكيدون لهم ٠ وهؤلاء لو أنصفوا لتركوا الصلاة والكيد معا ٠

وأراك كثير الفخر كأنك لم تعرف أنك جبلت من طينة الفخار ، وأنك خليق بأن تعود اليهـا وقد يصبح رأسك اناء يأكل فيه الطفل والمريض والمجذوم ، ويحمل فى متـاع البيت من مكان لمكان ، وتتغرب عن وطنك وبيتك ٠

انى أسخر منك ، حين أصرخ : واها لك فى غربتك أيها الانسان الاناء ٠

لعل أناسـا فى المحاريب خوفـوا
بآى ، كناس فى المشـارب أطربوا
اذا رام كيدا بالصـلاة مقيمها
فتاركها عمـدا الى الله أقـرب
فلا يمس فخارا من « الفخر » عائد
الى عنصر الفخـار للنفـع يضرب
لعل اناء منه يصـنع مـرة
فيـأكل فيـه من أراد ويشرب
ويحمل من أرض لأخرى وما درى
فواهـا له بعد البلى يتغـرب

- ٤ -

يقولون لك : أكرم صديقك ٠ ولكنى أقول لك أكرم نفسك أولا ٠ فنفسك أولى بأن تكرمها ، لا تكرمها بأن تخصها بالطيبات ولكن أكرمها بأن تخصها بالفضائل ، عودهـا الصدق والشرف وطيب السبيل والقصد ٠٠ اجعل نفسك نفسا كريمة ٠

ذلك مالا يدريه أحد سواء أكان معدما لا يملك الا اسما له أو ملكا مختفيا خلف أستاره ٠

آه لو كان ذلك النجم الناظر الينا من عل ، أو البدر المنير الكاشف للدنيا ، لو كانا يعقـلان لتعجبا من فعالنا أشد العجب ، ولظلا ضـاحكين ساخرين آسفين الى الأبد ٠

اذا كان اكرامى صـديقى واجبـا
فاكرام نفسى لا محـالة أوجب
وأحلف ما الانسـان الا مـذمم
أخو الفقر منـا والمليك المحجب
أيعقل نجم الليل أو بدر تمه
فيصـبح من أفعالنـا يتعجب

- ٥ -

بنو آدم جسـوم وسحن مزوقة ، ولكن لا يستطاع لذى القلب السليم أن يتذوقهم ٠ لا يعرفون الفضيلة لذاتها ، ويأتون الخير أحيانا لما

يعقبه الخير من نفع . ولعل الحجر الملقى فى الصحراء عندئذ أفضل منهم ، فهو لم يهذب بالعقل ، ولم يثقف بالشرائع ، ومع ذلك فهو لا يظلم ولا يكذب .

يحسن مرأى لبنى آدم وكلهم فى الذوق لا يعذب
ما فيهم بر ولا ناسك الا الى نفع له يجذب
افضل من افضلهم صخرة لا تظلم الناس ولا تكذب

- ٦ -

قد اخترت بين الناس طريقى ، ورضيت به ورضى أصحابى ، فأنا عنهم فى عزلة ، فان كنت بينهم فأنا مثل الزق أو الاناء يسحبنى الساحب حتى ينتفع بما عندى ، فان أدرك غايته تركنى ملقى بينهم ، شاحب الوجه ، منكفئا على نفسى .

ذلك هو طريقى ، وهو طريق واسع واضح .

هذا طريق للهدى لاحب يرضى به المصحوب والصاحب
اهرب من الناس فان جئتهم فمثل ساب جره الساحب
ينتفع الناس بما عنده وهو ملقى بينهم شاحب

- ٧ -

لقد أوشك الناس أن يخدعونى عن نفسى ، فظنوا بى خير الظنون ، ووهمونى ميسور الحال، سليم الدين ، وافر العلم. وكل تلك أشياء قامت بينى وبينها حجب وأستار . فكل منا خادع ومخدوع ، وقد خاننى الفهم وخانهم .

لقد ضاق جسمى الناحل بهذه الحال ، فلن يضمه ويريحه الا الهلاك ، الذى يخفف عنده الصوت ، وتموت الكلمات الخادعات المخدوعات

من لى ألا أقيم فى بلد أذكر فيه بغير ما يجب
يظن بى اليسر والديانة والعلم ، وبينى وبينها حجب
أقررت بالجهل وادعى فهمى قوم ، فأمرى وامرهم عجب
والحق انى وانهم هدر لست نجيبا ، ولا هم نجب
والحال ضاقت عن ضمها جسدى فكيف لى أن يضمه الشجب
ما أوسع الموت يستريح به الجسم المعنى ، ويخفت اللجب

- ٨ -

يرتابون فى الله لأنه احتجب عن عيوننا ، ويغلون فى الريبة طبعا جذبوا اليه . والمرتاب والمؤمن كلاهما لا اختيار له فى رأيه ، ولا مخرج له منه . وهل نعلم شيئا علم اليقين حتى نفصل فى هذا الأمر برأى . هل يعلم المر والحلو سر مرارتهما وحلاوتهما .

أنا لا أعلم ، ومن قال انه يعلم فأجبهوه بكذبه .

الله لا ريب فيه ، وهو محتجب باد ، وكل الى طبع له جذبا
لا يعلم الشرى ما ألقى مرارته اليه والأرى لم يشعر وقد عذبا
سألتمونى فأعيتنى اجابتكم من ادعى انه دار فقد كذبا

- ٩ -

لا تتشاءم ولا تتفاءل . تحزن وتتوجس الشر ان طرق سمعك صوت غراب ينعب أو تفرح ان طرق سمعك لفظ عابر فيه ظلال الخير فتنسبه الى حالك وتطمئن به النفس الجزوع . ان صروف الحياة لأشد فظاعة من التفاؤل والتشاؤم كليهما لو فقدت اللب وجانبت العقل . أما اذا تفكرت فى كل الامور فكرا لا يمازجه الفساد فسيهون عندك كل ما تاتى به الحياة ، وستهدأ نفسك حين ترى أن جد الحياة ولعبها سواء .

ماذا تحمل من هم . أهوهم الحب والصبوة . ألا ترى أن الغوانى ووصلهن دمى وخيال . أم هوهم الغنى والثروة حتى يمتد جسمك ويربو

فيثقل على حامليه الى القبر ، ويزيد تعب الحفار واللحاد •

لا تفرحن بقال ان سمعت به
ولا تطر اذا ما ناعب نعبا
فالخطب أفظع من سراء تأملها
والأمر أيسر من أن تضمر الرعبا
اذا تفكرت فكرا لا يمازجه
فساد عقل صحيح هان ماصعبا
فاللب انصح أعطى النفس فترتها
حتى تموت ، وسمى جدها لعبا
وما الغواني الغوادي فى ملاعبها
الا خيالات وقت اشبهت لعبا
زيادة الجسم عنت جسم حامله
الى التراب ، وزادت حافرا تعبا

- ١٠ -

اذا كنت مؤمنا بالله ، مجتهدا فى مرضاته ، فلا تتشك المقادير ، ولا تجزع لتصاريف الايام ، فهو قد قضى وقدر لأمر أراده ، واعلم أن حبل حياتك موصول بعروة أيام صباك ، فاذا انقضت تلك الايام تقطع الحبل • وهوت أيامك الى الارض •

اذا شئت أن يرضى سجاياك ربها
فلا تمس من فعل المقادير مغضبا
وما كان حبل العيش الا معلقا
بعروة أيام الصبا فتقضبا

- ١١ -

••• وصنعوه لميتهم تابوتا من الخشب، ودسوه فى التراب ضيقا كئيبا ، ولو أنصفوا لتركوا جسمه للتراب الذى صيغ منه ، فهو أوفى صاحب وآنس خليل •

دعواميتكم يعد الى منبته ، ودعوا المطر يسقى ترابه كما يسقى تراب الأرض • واستسقوا له الغمام فقد تمت الدورة ، وبلغت الحياة غايتها حين عادت الى مبتداها •

قد يسروا لدفين حان مصرعه
بيتا من الخشب لم يرفع ولا رحبا
يا هؤلاء اتركوه والثرى ، فله
انس به، وهو أولى صاحب صحبا
وانما الجسم ترب خير حالته
سقيا الغمائم، فاستسقوا له السحبا

- ١٢ -

لو تبعوا خطاى ، لهديتهم الى طريق الحق ، وأخشى أن أكون قد غلوت فى القول اذن فلأقل أنى ضمين لهم بأن أهديهم الى أقرب الطرق الى الحق ، وما ذلك الا لانى قد طعنت فى السن ، وطالت صحبتى للزمان حتى خلصت من كل رغائب النفس ، وحدثتنى التجارب فأدركت مكنونها • ورأيت عندئذ أن بلوغ المآرب أمر عسير ، وأنك اذا لم تستطع أن تحصل على الكلّ ، فمن الأكرم أن تستغنى عن الكل •

لو اتبعونى ويحهم لهديتهم
الى الحق او نهج لذلك مقارب
فقد عشت حتى ملنى ومللته
زمانى، وناجتنى عيون التجارب
وما للفتى الا انفراد ووحدة
اذا هو لم يرزق بلوغ المآرب

- ١٣ -

لقد انقطع ما بينى وبينكم أيها الادباء والشعراء ، فقد استهوتكم زخارف القول من قديم ، فلهجتم بالفاظكم الخافتة الجوفاء كأنها طنين الذباب ، بل انتم وبخاصة شعراؤكم ذئاب تتلصص وما أدوات فتكها الا الفاظ مديحها وهجائها للاثرياء والاقوياء وسادة الدنيا • لقد عرفتكم فلن انفق أيام شيبى فى طريقكم الخاسر كما أضعت أيام شبابى ، اذ انكشف عنى الجهل والجهالة وسقط الهذيان عن لفظى •

بنى الاداب غرتكم قديما
زخارف مثل زخرفة الذباب
وما شعراؤكم الا ذئاب
تلصص فى المدائح والسباب
اأذهب فيكم أيام شيبى
كما اذهبت أيام الشباب
ذرونى يفقد الهذيان لفظى
واغلق للحمام على بابى

- ١٤ -

لا تلبس رداء الدنيـــا فهو سقم وجرب ، ولا تتوقع أن تسقيك من أكوابهـــا الا كآبتها • ولن يبقى لنا بعد هذا كله الا أن نفعل الخير لأنه خير لا طمعا فى ثواب أو خوفا من عقاب •

ذلك هو الرأى الذى أرتئيه فاسمعوه منى ، واقرأوه فى قولى ، فالحكم يؤتى فى بيته وبخاصة اذا صدق القول •

لا تلبس الدنيا فان لباسها
سقم وعر الجسم من أثوابهـا
أنا خائف من شرها ، متوقع
اكآبهـا لا الشرب من أكوابهـا
فلتفعل النفس الجميـــل لأنه
خير وأحسن لا لأجـل ثوابهـا
فى بيته الحكم الذى هو صادق
فأتوا بيوت الناس من أبوابهـا

- ١٥ -

فقدت الألفاظ معناها ، وشاع عنى على الألسنة ما شاع ، فلا تصدقه ، واعلم أن القوم يتحدثون بغير ما يدركون • ويسمون الأشياء بغير صفاتها ، فكم أب سمى فتاه الجبان بالأسد ، وابنه لا يعدو أن يكون من خسيس الـــكلاب ••• أما الناس جميعا ، والحياة كلها ، وهذا الكون الذى نصطرع فيه ، فليست الا لفظا من ألفاظ الزمان •• كذب فى كذب •

لا تقس على الذى شـاع عنى
ان دنياك معـدن للخـــلاب
قد يسمى الفتى الجبـــان أبوه
أسدا ، وهو منخساس الكلاب
والبرايا لفظ الزمان ، ولا بد
له من تغـــير وانقـــلاب

- ١٦ -

اذا ملأتنى الريبة فى أمرك ، وساورنى الشك فى فعلك ، أغضبك ذلك منى ، واستحللت لنفسك أن تظلمنى ، وتجور على جور الغضبان • لم لم تلم نفسك حين أتيت ما يوجب الريبة ويثير الشك •

قد تقول لى أنك برىء مما أصاب بنى الانسان من فساد ، وما ركب فى طبعهم من سوء ، ولكن ، مهلك ، فلست الا شبيها من الأشـــياء لكل من خلق الله ، ولم ينفرد بصفاته أحد الا الله •

ان السوء لدرجات متقاربة ، والغبـــاء لأرض مشتركة بين البشر ، وما الاختلاف بين العـــالم والجاهل الاخلاف قريب ضيق •

تحل اذا استربت بك اختصامى
وأنت فعلت أفعـــال المريب
ضريبك فى بنى الدنيـــا كثير
وعز الله ربك من ضريب
وما العلمـاء والجهـال الا
قريب حين تنظر من قريب

- ١٧ -

ويصبح ذلك الجسم الذى كان مليئا بالحياة والرغبة ، منتفضا بالشـــهوة والجوع والخوف ، متنقلا بين فجاج الأرض ، يصبح حين تفارقه الروح كأنه صخرة ملقاة أو عود من خشب ميت لا يكاد يحس حتى بالثوب الـــذى التف به • أهو قديم خلق أم جديد قشيب •

ولكن الأمر قد اختلط علينا ، وليته ما اختلط فقدرنا أننا أسمى قدرا من طير السماء حين يلتقط الحب كفافا ، أو وحش الصـــحراء يتبع هشـيم الأعشاب ، ويعيش متوحدا لا يعرف البشر ، ولا يعرف الغـــرور والكــــبرياء ، ولا تعرفه الرذائل والعيوب •

كأنما الأجســاد ان فارقت
أرواحها صخرى ثوى أو خشب
وما درى الميت أأكفـــانه
مخلقة فى رمســه أوقشـب
شاب علينا أمرنا شـــائب
وقد وددنا انه لم يشب
طوبى لطير تلقط الحبة الملـــ
ـــقاة أو وحش تقفى العشب
لا تألف الانس ولا تعرف الــ
ـــقنس ولا تسمو اليها الأشب

- ١٨ -

ما أكثر شروري وأسوأ عملي • وآه لي مما يكتبه ذلك الملاك الذي لا يفوته الخاطر ولا يخطيء قلمه الهاجسة ، فلو كان ما يكتبه يخط على صفحة النهار البيضاء لشاهت وأسود وجهها المنير •

ولي عمـل كجنـاح الغراب
أو جنح ليل اذا ما رتب
فان كان يكتبـه كاتب
فقد سود الصبح ممـا كتب

- ١٩ -

تعددت الأديـان وتوالت ، وتواترت الروايات عن المعجزات والنبوات ، وأعقبت المسـيحية الموسوية ، وعبـد الفرس نارهم زاعمين أنهـا لا يجوز أن تخمد أوتنطفيء ، وغلا كل صاحب دين في الانتصار لدينه ، وصدق أخبار كهانه التي لم يشهدها شاهد ولم تثبت في عقل ، وأسلمهم الدين الى التخالف والتنـابذ ، مع أن السـبت كالاحد ، والمسـيحية كاليهودية ، وكـل دين ككل دين •

مسيحية من قبلهـا موسوية
حكت لك أخبارا بعيدا ثبوتها
وفارس قد شبت لها النار وادعت
لنيرانهـا أن لا يجوز خبوتهـا
فما هذه الأيام الا نظائر
تساوت بهـا آحادها وسبوتها

- ٢٠ -

يحكم فينا القضاء ، وأفعالنا مقدورة علينـا ، واذا كان الله قد صاغنا من ماء ، فما زلنـا نجرى بقدر كما يجرى الماء • وهو قد خلقنا لنفعل أفعالا قدرها علينا ، ورغم ذلك فهو لايبرئنا من الحساب كأننا قادرون على أن نبـدل من أقدارنا ، ونتخير لأنفسنا طريقنا وأفعالنا •

لا تمدحنى لما ليس فى ، وتنسب الى الفضل والكرامة ، فان نفسى تدرك أن هذا كله ليس من صنعى ، وأننى فى نهاية المطاف لست الا واحدا من البشر ، وهي تضمر الحزن اذا سـمعت هذا الثناء الكاذب ، بل هو يمزقها تمزيقا كأنه قبيح الذم •

قد صاغنى الله من ماء وها أنذا
كالماء أجرى بقدر كيف جريت
بريت للأمر لم أعرف حقائقه
فليتنى من حسـاب الله بريت
لا تطربنى ، فلى نفسى مجـربة
تسر وجـدا اذا بالمين أطريت
وان مدحت بخير ليس من شيمي
حسبتنى بقبيـح الذم فريت

- ٢١ -

تحدث أيها الطفل الذى فقـدته أمه الحبيبة المشفقة عليه ، وهو فى برعم طفولته ، وهون على قلبها الجزوع مصابه ، قل لها ان الله قد أراد لك هذا ، وهو قادر على ما شاء من أمر •

حدثها بعد موتك بلسـان الاعتبار ، بعد أن نزل الموت بجسمك وأعضائك •

قل لها انك جئت الى هذه الدنيا بكرهـك ، وسلخت منها أياما سقيت فيها ما كرهت ، وانك صعدت شهرا بعد شهر مع الهلال حتى وصلت الى سن الفطام ، فطلبك الحمام ، وأرادك الموت ، وهل يرد للموت طلب •

وقل لها : انك قد تركت الدار خالية ليشغلها سواك ، وكذاك حال الحياة ، وانك كنت محظوظا اذ خرجت منها نقيا ، ولو طال بك العمر لدنستك الحياة وذهبت بنقائك وطهارتك •

وقل لها : هبى يا أم أنى عشت عمر النسر حتى أبليت الزمان ، أما كنت سـألقى الموت فى أخريات أيامى • وقد أعيش هذه السنوات فقيرا يظلمنى من يظلم فلا أسـتطيع رد الظلم ، وقد أعيش هذه السنوات أميرا مملكا أظلم الناس فلا يردون ظلمى والظلم شر للظالم والمظلوم •

لقد أحسن الله الى اذ تعجل رحيلى ، فالحيـاة مذلة وعناء • لأن الجبـل يرتقى ويداس والماء يستقى وينفد •

أيا طفـــل الشـــفيقة ان ربى
على ما شـــاء من أمر مقيت

تكلم بعـــد موتك باعتبـــار
وقـــد أودى بك النبـــأ المقيت

تقول حللت عاجلتى بكرهى
فعشت،وكم لددت،وكم سقيت

رقيت الحول شهرا بعـــد شهر
فليتى فى الأهلة ما رقيت

فلما صيح بى ودنا فطـــامى
تيممنى الحمـــام فمـــا وقيت

تركت الدار خالية لغيرى
ولو طال المقـــام بها شقيت

نقيت فمـــا دنست ولو تمادت
حياة بى دنست فمـــا نقيت

هبينى عشت عمر النسر فيهـــا
وكان الموت آخر ما لقيت

فقيرا فاســـتضمت بلا اتقـــاء
لربى ، أو أمـــيرا فاتقيت

ومن صـــنع المليـــك الى انى
تعجلت الرحيل فمـــا بقيت

لو أنى هضب شـــامة لارتقيت
وماء فى الغـــرارة لاستقيت

- ٢٢ -

ها أنذا أفارق الدنيا ، ولم أتخذ فيهـــا ولدا وزوجا ولا قريبا ، ولم تتصل حبـــالى بحبالهـــا ، وقد عشت حياة ضيقة مختصرة ، ومع ذلك فقد تحملت من أوزارها مالا تستطيع الابل القوية أن تحمله .

وكان كل ما كسبت فى حياتى أن قوما حولى يلغطون بمدحى ، ويكيلون لى من زائف القول ، ويظنون أنهم بهذا المدح يترضوننى ولا يدرون أن هذا المدح يسوءنى ، ويجعلنى أحس أننى أسوخ فى التراب خوفا واتضاعا . وهل يذهب مسك القول وسخ الحياة الانسانية .

ان الوسخ ليس عارضـــا فينا ، ولكنه جوهر وجودنا منذ أن صاغ الله الانسان من طين مهين .

بنت عن الدنيا ولا بنت لى
فيها ولا عرس ولا أخـــت

وقد تحملت من الوزر مـــا
تعجز أن تحمـــله البخت

ان مدحونى ساءنى مدحهم
وخلت أنى فى الثرى سـخت

جسمى انجاس فمـــا سرنى
أنى بمسك القـــول ضمخت

من وسخ صاغ الفتى ربه
فلا يقولن : توســـــخت

- ٢٣ -

قومتنى الأحداث وأنضـــجتنى السسنون ، وكشفت لى عن جوهر الحق ، حتى لكأنها خلقت منى شخصا آخر يقف بجانبى ، ويجلس ازائى ، فاذا نطقت بالكذب كدأب النـــاس جميعا رد على قولى ، وانبنى على ســـفاهتى حتى لأصمت خزيان كسيرا .

كادت سنى اذا نطقت تقيم لى
شخصا يعارض بالعظات مبكتا

ويقول من بعث اللسان بغير ما
أرضى ، فحق ان يهان ويسكتا

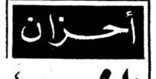
- ٢٤ -

ركبت مناكب الســـاعات ، وهى لا تتمهل ولا تتوقف ، بل تغذ فى سيرها يعقب الليل النهـــار دون تدبر أو قصـــد ، وكان الزمان طفل عابث يلهو بتصريف الأقدار والايام .

مناكب ساعاتى ركبت فابتغى
لبانا وســـير الدهر لا يتلبث

نهار وليل عوقبا ، أنا منهمـــا
كأنى بخيـــط باطل أتشبث

أظن زمـــانى كونه وفســـاده
وليدا بترب‌الأرض يلهوويعبث



أحزان الشبح الأول

شعر: محمد عفيفي مطر

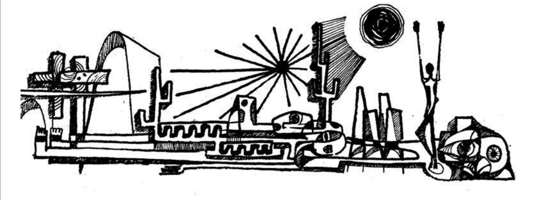
لو أن الشمس القاسية السوداء
خلعتكم من غيطان طفولتكم
ورمتكم فى عربات الغربة والصحراء
فخلعتم ثوب الدفء الأول
ولبستم رقع الألوان الثلجية والديجور
لعرفتم كيف أموت
خطواتى كفنى ،
غسلى مطر المنفى ،
خبزى فى كفى هو التابوت ..

***

الجسر الواصل بين شتاء القلب وصيف الجوع
عرانى – اذ أدخلنى فى عينيك الواسعتين –
فرأيت العالم يرقص بين الزئبق والتوتياء
ورأيت شجيرات الحناء
تنسكب خمائرها البنية فى أطراف
ضفائرك المحلولة والكفين
ورأيت الله
يطردنى من بوابتك الخضراء
موصوما ، فى قلبى رمح الجوع ، وفى شفتى الآه
تتجمد فى صمت الأشياء
تنفتح نوافذ لا تعبرها الشمس ولا تسكنها الريح
تستلقى فى أسفلت المنفى ،
تركض فى صحراء الزحمة واللغة الجدباء ..

***

القمر المعتم تحت سماء اليأس
صلبنى فى ألوان الأعين ،



طوح بى ، فدخلت شقوق الأرض
وانسكبت فى رئتى مياه الخلق
وأتيت اليك غريب الوجه ومحتدم الكلمات .
ارأيت اليوم الأول .. حين تفجر قلبى بالآيات
ارأيت العام الأول .. حين انطفأت فيه الشمس
ارأيت السنة الكبرى .. حين انحلت رابطة الأشياء
واشتعل سديم البدء ، امتلأت رحم الطينة بالأبناء
فعرفت ملامح وجهى المنتظر المحموم
يترقب وجهك ـ يا نقالة روحى فى طرقات البغض ـ
يسترجع طعمك ـ يا ثمر الزقوم ـ

***

هذا وجهى .. امتسخت طينته الأحزان
وانغرست فيه تجاعيد النسيان
هذا وجهى
كنت صغيرا مزدوج الاسم .. فصرت بلا أسماء
هذا وجهى

***

النعش الأول يطلع لى فى طرق الحيرة والتغريبة
النعش الأول يطلع لى
فأراك الآن .. صدى منطفئا يحمل ما أفقدنى
العالم من آيات الطيبة
وآشم ضفائرك المخضوبة
فاحس روائح بيتى الأول والجدر المطلولة بالأنداء
وأرانى أرقص فى عينيك خلال الزئبق والتوتياء



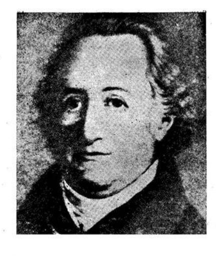
أتحسس صوتى الأول فى شفتيك الصامتتين
فأرانى شبحا جاء من النسيان
والنعش الأول يطلع لى ٠

***

كنت صبيا ، وعرفت شعائر دفن الموتى دون بكاء
كنت صبيا أتسلق سور الشمس ٠٠ فعدت
وفى جنبى الداء
وأتيت الى أبوابك ذات مساء
فانهدم العالم واختلطت موسيقى الكون
ودفنت الميت فى ناموس الفوضى ،
انسربت روحى فى عربات اليأس ،
انطفأت فى شفتى النار ٠٠

***

الجسد ـ الجثة قد طرحته طقوس الموت
فمررت ـ خلال تناسخ وجهى ـ فى تاريخ
المحور وريح الخلق
وابيضت عينى حين انفجرت شمس العالم تحت سماء الخوف
وصعدت السلم فى ألوان الطيف
فتخلق وجهى فى شرنقة الظلمة والأضواء ٠
وأتيت الى ٠٠ وفى عينيك الشبح الأول والأحلام
فارتعشت غيمة حزنى ،
حطت فى شفتى الرعدة والانكار
فابتعدى ٠٠ كرمة روحى تنتظر الأمطار
والشبح الأول يحمل فى جنبيه سيوف النار ٠٠



جوته والأدب العربي

بقلم: د. عبد الغفار مكاوى

فى يوم من أيام شهر يناير سنة ١٨٢٧ جلس الشاعر الألمانى الأكبر مع تلميذه وصديقه الأمين اكرمان ليقول له فى أحد أحاديثه الرائعة معه : « اننى أزداد مع تقدم العمر ايمانا بأن الأدب ملك مشاع بين الناس جميعا ، وأنه يظهر دائما وفى كل العصور لدى المئات والمئات منهم ٠ كل ما هناك من فرق بينهم هو أن أحدهم قد يفضل غيره قليلا أو كثيرا ، أو يسبح على السطح أكثر من صاحبه ٠ ومن هنا فاننى أحب دائما أن أقلب الطرف فى آداب الأمم الأخرى ، وأنصح كل انسان أن يفعل نفس الشىء من جانبه ٠ انالأدب القومى لم يعد له اليوم معنى ٠ لقد آن أوان الأدب العالمى ، وعلى كل امرىء أن يشارك بجهده فى التعجيل به » ٠

وأحب أن أتحدث عن موقف شاعرنا من الأدب العربى ، فى اطار نظرته الى الأدب العالمى ، بحيث لا أبالغ فى تأثير أدبنا عليه ، ولا أنتقص كذلك منه ٠ وينبغى من الآن ألا يغيب عن أذهاننا أن الأدب اليونانى ظل عنده هو النموذج والمثال الذى يحتذى ، وان لم يمنعه هذا من النظر الى الآداب الاخرى قديمها وحديثها ، والاستفادة من كل ما فيها من خير وحق وجمال٠

ولجوته كتاب يتضوع بعبير الشرق وأنفاسه، وتسرى فيه روح الاسلام بسماحتها وحكمتها وقناعتها ٠ ويعد هذا الكتاب الذى سماه الديوان الشرقى للمؤلف الغربى ، الى جانب فاوست ، من أجمل أعماله وأصدقها وأكثرها رقة وسخرية وعذوبة ٠ ولقد شاء الشاعر الكبير أن يتقمص كذلك شخصية الباحث المتمكن فعقب على ديوانه تعقيبات وافية ، أضاف اليها عددا من البحوث والتعليقات التى تعين قارئه الغربى على تفهم عالم الشرق والاسلام ، وتعرف شعرائه من عرب وعجم ، بقدر ما أسعفته الدراسات والترجمات التى استطاع التوصل اليها فى ذلك الوقت ٠

ومع أن جوته قد اقتصر فى كلامه عن العرب على الحديث عن المعلقات وشعرائها ، وعلى ترجمة قصيدة مشهورة لشاعر عربى هو تأبط شرا وجد أنه لا يختلف فى روحه اختلافا كبيرا عن أولئك الشعراء الكبار ، فان أوراقه ودراساته التى مهدت للديوان تشهد بأن معلوماته عن الادب العربى تفوق ذلك بكثير ٠ فهو مثلا قد عرف بعض المجموعات الشعرية العربية ، لعل جزءا من حماسة أبى تمام كان من بينها ، كما عرف مجموعة من الأمثال والحكم العربية ، وقرأ جزءا كبيرا من ألف ليلة وليلة ، هذا الى جانب أنه ذكر اسم المتنبى ذكرا عابرا فى معرض كلامه عن الرسول ، وان لم يعرف فى الحقيقة شيئا يذكر عن شاعر العربية الاكبر ٠ ونستطيع أن نقول اليوم فى شىء من الحسرة والأسف انه لو قدر أن يعرف شيئا من الترجمات الالمانية المتأخرة لشعر المتنبى والمعرى ومقامات

الحريرى وغيرها فربما كان اهتمامه وحماسه للأدب العربي قد زاد أضعافا مضاعفة عما نعرف عنه اليوم · مهما يكن من شىء فسوف أقصر حديثى هنا على تأثره بشعراء المعلقات وبروح الاسلام من كتابه الكريم ، مهتديا بدراسة السيدة كاترينا مومسن القيمة ، محاولا أن أبين مدى تأثره بهما فى انتاجه ·

المعلقات هى أغلى كنز من كنوز الادب العربى قبل الاسلام · وقد يختلف مؤرخو الادب فى عدد هذه القصائد المشهورة بالقصائد السبع الطوال وفى مدى أصالتها ، وذلك منذ أثار طه حسين الشك حولها فى كتابه المعروف عن الادب الجاهلى الا أنهم سيتفقون بلا جدال على الاعجاب بشاعر غربى كبير اهتم بهذه القصائد أيما اهتمام ، وراح يبحث عنها فى ترجماتها المختلفة بكل الوسائل التى تيسرت له فى عهده ، بل بلغ اعجابه بها الى حد أن ترجم عددا من أبيات معلقة امرىء القيس ثم تأثر بها بعد ذلك بعض التأثر فى انتاجه · ويبدو أن التفسير اللفظى لكلمة المعلقات من أنها قصائد تكتب بالذهب ويعتز بها العرب فى الجاهلية فيعلقونها على الكعبة الشريفة ـ لعل هذا التفسير الخرافى الجميل الذى لا أظن أن هناك من يقبله اليوم ، كان من أقوى الاسباب التى جعلت الشاعر الألمانى الأكبر يعجب بها كل هذا الاعجاب ·

مهما يكن من شىء فقد عرف جوته سبع معلقات ، وصلت اليه فى ترجمة انجليزية قام بها المستشرق المشهور وليم جونز وظهرت مع الاصل العربى فى لندن سنة ١٧٣٨ تحت هذا العنوان : « المعلقات أو القصائد العربية السبع التى كانت معلقة على الكعبة » · ولعل أوفى تعليق على هذه القصائد هو ما نجده فى التعليقات والأبحاث التى ألحقها جوته بالديوان الشرقى ، فى الفصل الذى خصصه للعرب حيث قول : « ونحن نجد لدى العرب كنوزا رائعة فى المعلقات · وهى قصائد مديح فازت فى المباريات الشعرية ، ونظمت قبل عهد محمد ، وكتبت بحروف من ذهب وعلقت على أبواب بيت الله الحرام فى مكة · وهى تعبر عن أمة بدوية محاربة ، تعذبها من الداخل المنازعات المستمرة بين القبائل المتعددة ، وتصور التعلق الراسخ برفاق القبيلة ، كما تصور حب الشرف والشجاعة ، والشهوة العارمة للأخذ بالثأر التى يخفف منها الحزن فى العشق والكرم والتضحيه ، وكل هذا بغير حدود · وهذه الأشعار تعطينا فكرة وافية عن الثقافة العالية التى تميزت بها قبيلة قريش التى نشأ فيها محمد » ·

هنا يعبر جوته عن مختلف العواطف التى تصورها المعلقات ، وأهمها ما يسميه « الحزن فى الحب » وهو قريب مما نسميه اليوم البكاء على الاطلال الذى تشترك فيه كل المعلقات ، والذى اختلف الشراح وما زالوا مختلفين حول تفسيره · ويظهر أن جوته قد أحس بهذ العاطفه التى يسميها الحزن فى الحب أشد احساس وأقواه فى معلقة امرىء القيس المشهورة ، الامر الذى دفعه الى الاهتمام بها ، بل وترجمة جزء لا بأس به منها ، مما كان له تأثيره بعد ذلك على احدى قصائد الديوان الشرقى ·

يرجع اهتمام جوته بهذه المعلقة الى فترة مبكرة من حياته ، عندما كان يبلغ من العمر أربعا وثلاثين سنة · ويكفى أن نعلم أنه أرسل فى نوفمبر سنة ١٧٨٣ الى صديقه كارل فون كنيبل رسالة يخبره فيها أن جونز المشهور (وهو المستشرق وليم جونز الذى سبق ذكره) قد ترجم القصائد السبع للشعراء العرب العظام · ثم يقول عن هذه القصائد انها فى مجموعها عجيبة مدهشة ، وتحتوى على أجزاء بالغة اللطف والروعة ، ولقد صممنا (وهو بهذا يقصد نفسه وصديقه هردر) على الاشتراك فى ترجمتها » · ونفذ جوته بالفعل ما صمم عليه ، فترجم من معلقة امرىء القيس ثمانية عشر بيتا عن الترجمة الانجليزية ، مع تصرف قليل فيها · فلنرجع أولا لبعض أبيات منها لنرى · بعد ذلك كيف تبدو فى ترجمة جوته :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها
لما نسجتها من جنوب وشمأل
وقوفا بها صحبى على مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتجمل
وان شفائى عبرة مهراقة
فهل عند رسم دارس من معول

الديوان الشرقي ، فأما الاولى فهي قصيدة « هجرة » التي يفتتح بها الديوان ، وأما الاخرى فهي قصيدة من أين لك هذا ، وكيف جاء اليك » عن كتاب الضجر في نفس الديوان . والقصيدة الأولى توحي بجو الشرق عامة وبالحياة البدوية بوجه خاص بكل ما فيها من طهر وصفاء واباء . والثانية تستلهم جو الحياة العربية الاولى على عهد شعراء المعلقات بما فيها من شهامة وكرم وشجاعة ونزوع الى الحرب والاخذ بالثأر . وكلتا القصيدتين تشيران الى الجو العربي الذي عاش فيه الشاعر أثناء تفكيره فيهما وكتابته لهما . وسأكتفي هنا بالقصيدة الأولى نظرا لضيق المقام . وأكرر ماذكرته من أنني لا أحب أن أضل بالقراء في متاهات البحث والمقارنة والتحليل التفصيلي لهذه القصيدة . فأنا من المؤمنين بأن الخلق الفني — بعد كل تحليل ودراسة علمية مشروعة — ينبغي أن يحتفظ بسره المعجز ، ولو جردناه من هذا السر لفقد أثمن وأغلى مافيه . ولذلك فسوف أكتفي بذكر الاثر العام الذي تركته الحياة البدوية الفطرية على هذه القصيدة لأعفى القراء وأعفى نفسي من تفصيلات لا داعي لها .

وقصيدة الهجرة التي أعنيها قصيدة مشهورة قام بترجمتها أستاذنا الكبير الدكتور عبد الرحمن بدوي وظهرت منذ شهور قليلة في ترجمته للديوان الشرقي .

تقول القصيدة وهي من كتاب المغني ، وأنا هنا أتابع ترجمة الدكتور بدوي مع تعديل وحذف رأيت أنهما ضروريان :

الشمال والغرب والجنوب تتناثر
العروش تثل ، والممالك تضطرب ،
فهاجر أنت الى الشرق الطاهر
لتستروح نسيم الهداة المرسلين ،
هنالك حيث الحب والشراب والغناء
سيعيدك نبع الخضر شابا من جديد .
الى هناك حيث الطهر والحق
أريد أن أتغلغل بأجناس البشر
الى أعماق الاصل البعيد
حيث كانوا يتلقون من الله
وحي السماء بلغات الأرض
دون أن يحطموا رءوسهم بالتفكير .
وحيث كانوا يجلون الآباء
ويأبون الخضوع للغرباء ،
هنالك أود أن ابتهج بحدود الشباب ،
حيث الايمان واسع ، والفكر قانع محدود
وحيث الكلمة ذات شأن كبير
لانها كلمة منزلة تنطق بها الشفاه .
أريد أن أختلط بالرعاة
وانعش نفسي في الواحات
حين ارتحل مع القوافل
واتاجر في البن والمسك والشيلان ،
أريد ان أسلك كل سبيل
من الصحارى والقفار الى المدن والحواضر
وبينما أصعد وأهبط الشعاب
تبعث أغانيك ، يا حافظ ، السلوى والعزاء
وحين يغنى الحادى
من فوق ظهر دابته غناءه المسحور
ليوقظ النجوم ويفزع اللصوص والاشقياء .
أريد أن أحيي ذكراك ، يا حافظ المقدس
في الحمامات وفي الحانات
عندما تكشف المحبوبة عن النقاب
وتهزه فتفوح منها رائحة العنبر .
أجل ان همسات الشاعر بنجوى الحب
لتدفع الحوريات أنفسهن الى انعشق .
ان اردتم أن تحسدوه على هذا النعيم
أو شئتم أن تعكروا صفوه عليه ،
فاعلموا أن كلمات الشاعر
تحوم دائما حول أبواب الفردوس
تقرعها في همس وهدوء
ناشدة لنفسها حياة الخلود .

والنظرة العاجلة تبين لنا كيف تعبر هذه القصيدة عن تجربة دينية أو لنقل تجربة روحية شاملة كونها جوته على مدى عمره الطويل ، وامتزجت فيها روح الديانات كلها مع حكمة الحياة التي قضاها في النشاط والعمل والبحث والاقبال على مباهج الدنيا وأسرار الكون . وعنوان القصيدة نفسه مكتوب بنطقه العربي ورسمه الفرنسي ، وفيه اشارة واضحة الى هجرة النبي عليه السلام . كما أن الحنين الظاهر الى الشرق، وشوق الشاعر لأن يرتحل مع القوافل الى بلاد الآباء والرسل والهداة ، ويحيا بعيدا عن اضطرابات القارة الاوروبية وحروبها ومذاهبها الفلسفية

المعقدة فى تلك الفترة العصيبة بين سنتى ١٨١٢ و ١٨١٤ ليتملى من عـادات الشرق واحواله ، وليس ما يمنع أيضا أن يتاجر فى نفائسه وبضائعه ولو أدى الأمر أن يصبح واحدا من المسلمين ، وتردد أسماء كالخضر صاحب موسى المشهور فى الروايات الاسلامية عن الأنبياء ، والذى يقـال انه كان قائد جيش ذى القرنين ووزيره والوحيد الذى أتيح له أن يشرب من عين الحياة فيكتب له الخلود من دون الاحياء ، ثم تردد كلمات الفردوس والقوافل والعنبر والجمال ونقاب الحبيبة ، كل هذا يدل بغير شك على تأثير الشرق بوجه عام • فهل توحى القصيدة مع هذا بتأثير الشعر الجاهلى ؟ ان النظر السريع يشير الى شوق الشاعر الى بـلاد تعيش على الفطرة والطبيعة ، وتسير فيها قوافل البدو متنقلة بين الحضر والبادية ، أى يعيشـون كما نقول اليوم فى عصر الحضارة الشـفاهية لا الكتابية ، ويحيون حيـاة أبية ترفض الذل والخنوع للطغاة والغرباء • أليس فى هـذا كله مايوحى بتأثر شاعرنا الكبير بما قرأه عن الحياة العربية فى الجاهلية،وما عرفه من ترجمةالمستشرق هارتمان للمعلقات ومن تعليقاته عليهـا ومقدمته الوافية لها ، ثم من مناقشاته اليومية الطويلة مع المستشرق باولوس أثناء زيارته لمدينة هيدلبرج (بين ٢٤ سبتمبر و ٩ أكتوبر سنة ١٨١٤) عن الحياة العربية والأدب العربى ؟

لا مجال هنا لاطالة الوقوف عند الرسـائل والمذكرات اليومية وسجلات المكتبات التى استعار منها شاعرنا هذا الكتاب اوذاك • ذلك لأن تأثر جوته بعالم الشرق بوجه عام ، سـواء فى ذلك شعر حافظ أو الجامى أو قراءاته فى القرآن الكريم أو حياة الرسول شىء لاشك فيه • ولكن الشىء الذى أحب أن ألفت الانتباه اليه هو أن قصيدة الهجرة بالذات بالغة الدلالة على الديوان الشرقى كله ، بل انها على حد قول جوته نفسه تعطينا على الفور فكرة كافية عن معنى الديوان ومقصده • وهى الى جانب هذا بالغة الدلالة على حنينه الى حياة الفطرة والأصالة والطبيعة التى يتميز بها الشعر فى نشأته الأولى كما يتميز بها شعرنا العربى فى الجاهلية على وجه التخصيص • ولقد تكلم الشراح كثيرا عن أوجه الشـبه بين قصـيدة الهجرة وبين قصـيدة دعـونى أبكى الورادة فى أول هذا المقال ، وبخاصة وأن الموقف فيهما واحد ، ألا وهو موقف الشاعر الذى يرتحل مع القوافل ، ويجد نفسه سعيدا بين الرعـاة والحـداة فى الصحراء • ولعل المقطوعة الثالثة من قصـيدة الهجرة هى أقرب مقطوعات القصيدة الى جو الحياة البدوية التى تعد المعلقات أوفى سجل لها ، كما هى أوضحها فى الثناء على حياة الفطرة المحـدودة التى يتسع فيها الايمان ويضيق الفكر ، وابراز فضل الكلمة المنطوقة التى هى من وحى السماء على الكلمة المكتوبة أو المطبوعة التى تزهـو بها حضارتنا اليوم للأسف أكثر مما ينبغى ••ألا نجد هذا كله فى المقوعة الثالثة من قصيدتنا :

أريد أن أبتهج بحدود الشباب
حيث الايمان واسع والفكر ضيق قانع
وحيث الكلمة ذات خطر كبير
لأنها كانت كلمة تفوه بها الشفاه

وقد يكون صحيحا ما أثبته البحث التـاريخى الذى قامت به السيدة مومسن من أن جوته قـد تأثر مباشرة بالمقدمة التىكتبها المستشرق هارتمان لترجمته للمعلقات وأشار فيها الى اتساع الايمان وضيق الفكر عند الشعوب التى تعيش على حـال الفطرة والطفولة ، ثم اشـارته الى أهمية الكلمة المنطوقة بالذات عند هذه الحضارات الفطرية التى لم تتقدم تقدما ماديا ولا عقليا كبيرا • قد يكون هذا كله صحيحا ، فالعمـل الفنى الحق يحتمل تفسيرات عديدة ، وهذا دليل خصوبته ونضـجه وغناه •

لا مجال هنا للسير فى هذا الطريق الطويل ، ويكفى أن نعلم أن شاعرنا تأثر بجو الحياة العربية الجاهلية وبالمعلقات بوجه خاص• فان لم نقنع بهذا وأردنا مزيدا من الدقة فيما يتصل بهذه القصيدة فان البيتين الثـالث عشر والرابع عشر اللذين يقول فيهما :

هنالك حيث كانوا يجلون الآباء
ويأبون علىأنفسهم طاعة الغرباء

يتردد فيهما صدى موضوع من أحب الموضوعات الى شعراء الجاهلية ألا وهو الاباء والكبرياء وعـزة النفس التى ترفض الخضوع للطغاة والغرباء • وهو موضوع يتردد كثيرا فى المعلقات ، وبالأخص فى معلقات لبيد وعمرو بن كلثـوم والحارث بن

حلزة • ويكفينا أن نقرأ هذه الأبيات من معلقة عمرو بن كلثوم :

ألا لا يعلم الأقوام أنا
تضعضعنا وأنا قد ونينا
بأي مشيئة عمرو بن هند
تطيع بنا الوشاة وتزدرينا
تهددنا وتوعدنا رويدا
متى كنا لأمك مقتوينا
فان قناتنا يا عمرو أعيت
على الأعداء قبلك أن تلينا

ومن العبث بالطبع أن نسترسل وراء النصوص التي تشيد بعزة العرب وابائهم وكرمهم ، فذلك شيء ليس له آخر • ويكفي أن نذكر هذا البيت المشهور الذي تنتهي به المعلقة السابقة :

اذا بلغ الرضيع لنا فطاما
تخر له الجبابر ساجدينا

يكفينا هذا القدر ، وحسبنا أن الشاعر الكبير قد عبر عن حنينه الى الشرق الطاهر الصافي ،حيث يتنسم ريح الآباء والأجداد والمرسلين والهداة ، وحيث لا يرفض أن يوصف بأنه مسلم يسافر مع القوافل الى حيث تسافر ، ويتاجر في الشيلان والبن والمسك والعنبر •• فالهمه ان قصيدة الهجرة توحي بجو المعلقات ، وأن ربطها بها ييسر لنا فهمها ويزيده عمقا •

وأحب قبل أن أترك هذا الموضوع أن أنتهز هذه الفرصة لأعرض ترجمة جوته لاحدى القصائد المشهورة في شعرنا العربي •والقصيدة تنسب على الأرجح لتأبط شرا ، وان كان بعض الشراح ينسبونها الى الراوية المشهور خلف الاحمر • وقد أعجب بها جوته أيما اعجاب عندما قرأها في ترجمة لاتينية للمستشرق الالماني فرايتاج ، ثم ترجمها بتصرف يليق بشاعر كبير مثله ، وضمها الى تعليقاته وأبحاثه التي ألحقها بالديوان الشرقي في الفصل القصير الذي تكلم فيه عن العرب • وقراءة النص الأصلي للقصيدة يحتاج الى شرح كلماتها العسيرة كلمة كلمة ، فلنكتف بذكر هذين البيتين الشهيرين منها :

ان بالشعب الذي دون سلع
لقتيلا دمه ما يطل
خلف العبء على وولى
أنا بالعبء له مستقل

أقبل جوته على ترجمة القصيدة بحماسة وحب لا نظير له ، وقسم ترجمته لكل بيت منها الى مقطوعات تقع كل منها في أربعة أسطر أو أبيات ، تؤلف في جملتها ثمانية وعشرين مقطوعة • ولا مجال هنا لنقل ترجمة جوتة بأكملها ، بل يكفينا نماذج قليلة منها ، لنرى كيف تصبح قصيدة رائعه على يد شاعر عظيم * :

- ١ -

تحت الصخرة ، على جانب الطريق
يرقد صريعا ،
لا تنسكب على دمه
قطرة ندى •

- ٢ -

ألقى العبء الكبير على
ثم ولى ،
وانني لجدير
بحمل هذا العبء •

- ٣ -

ولثأري وريث
هو لي ابن أختي
ثابت في القتال
صامد لا يلين

- ٤ -

مطرق يرشح سما
مثلما تطرق أفعى
تنفث السم ولا
يمنع السم أذاها •

هيهات أن يستطيع الانسان أن يقدر هذا الشعر أو أي شعر آخر حتى يسمعه ويتذوقه بلغته وايقاعه وجرسه الأصلي • والمدهش حقا أن الشاعر فهم القصيدة فهما تاما ، واستطاع أن يتمثل معانيها الغريبة عليه ويعبر عنها بشعر سلس بسيط ، لا يكاد يترك معنى من معاني تأبط شرا دون أن يسجله • ولا شك أن ترجمة هذه القصيدة وحدها يمكن أن تكون درسا شيقا لعلماء الأدب المقارن والمهتمين بتأثير الآداب والحضارات وانتقالها بين الأمم • ويقول جوته معبرا عن مدى اعجابه بالشاعر العربي وعن صدقه

* الترجمة الكاملة للقصيدة على صفحتي ٣٤ ، ٣٥ من المقال •

فى الانفعال بقصيدته : « يكفى القليل لفهم هذه القصيدة • فان عظمة الخلق ، والصرامة ، والقسوة المشروعة للفعل هى عصب هذا الشعر • والمقطوعتان الأوليان تقدمان العرض الواضح ، وفى الثالثة والرابعة يتكلم الميت ويلقى على قريبه عبء الثأر له • والخامسة والسادسة ترتبطان من حيث المعنى بالاولى ، وتقفان من الناحية الشعرية الغنائية فى غير موضعهما • ومن السابعة حتى الثالثة عشرة نجد تمجيدا للميت يهدف الى الاحساس بفداحة الخسارة • ومن الرابعة عشرة حتى السابعة عشرة نجد وصفا للغارة على الأعداء ، والثامنة عشرة ترجع بنا القهقهرى ، والتاسعة عشرة والعشرون كان من الممكن أن توضعا مباشرة بعد المقطوعة الاولى • والحادية والعشرون والثانية والعشرون يمكن أن توضعا بعد المقطوعة السابعة عشرة ، ثم تأتى نشوة الانتصار والمتعة فى مأدبة الاحتفال ، أما الخاتمة فنجد فيها اللذة المخيفة لرؤية الأعداء فرائس للضباع والنسور • وأروع ما فى هذه القصيدة فى رأينا هو أن النثر الخالص الذى يصور الفعل يصير شعريا بواسطة نقل مختلف الحوادث من مواضعها • ولهذا السبب ، ولأنها تكاد تخلو خلوا تاما من كل تزويق خارجى ، يزداد جلال القصيدة ، ومن يقرأها بامعان لا بد أن يرى الأحداث من البداية حتى النهاية وهى تنمو وتتشكل أمام خياله » • انتهى كلام جوته •

هذا هو مدى اعجاب الشاعر بهذه القصيدة العربية ، كما أنه حين تكلم عن ترتيب المقطوعات وامكان تعديله قد فطن الى أحد عيوب الشعر العربى قديمه وحديثه التى طالما نبه اليها النقاد المعاصرون من العقاد حتى اليوم – ألا وهو افتقار القصيدة العربية الى ما نسميه اليوم الوحدة العضوية ، وامكان ترتيب أبياتها ترتيبا يختلف عما أراده الشاعر لها ، وسبب ذلك أن البيت ، لا القصيدة بأكملها ، يمثل عند الشاعر القديم وحدة قائمة بذاتها ، ولذلك كان من السهل تغيير موضعه من القصيدة • ومن المدهش حقا أن يفطن شاعر غربى الى هذه الملاحظة الهامة على شعرنا العربى • ومن يدرى فلو أننا انتبهنا الى مغزى كلام جوته عن هذه القصيدة لوفرنا على أنفسنا كثيرا من المناقشات التى لاتزال محتدمة بين أنصار القديم والجديد فى الشعر الحديث !

واذا انتقلنا الآن الى ميدان آخر وجدنا مجموعة من الحكم المنظومة التى كتبها جوته فى أواخر حياته وسجل فيها حكمة شيخوخته ، وسخطه على معاصريه من شعراء وعلماء وأدعياء ، فى حكم لاذعة ساخرة • واسم هذه المجموعة هو Zahme Xenien أى الحكم الساخرة الأليفة ، تمييزا لها عن مجموعة أخرى نظمها قبل ذلك بسنوات طويلة بالاشتراك مع صديقه شيلر • وتاريخ نشأة هذه الاشعار القصيرة يحوطه الغموض من كل ناحية • واذا كنا نعلم اليوم انه بدأ فى نشرها سنة ١٨٢٠ فاننا لا نعلم على وجه التحديد متى بدأ فى كتابتها • ولكن الشواهد تدل على كل حال على أنه شغل بها ابتداء من سنة ١٨١٥ ، فنحن نجد فى مذكراته اليومية بتاريخ ٢٥ ديسمبر سنه ١٨١٦ هذه الملاحظة العجيبه : « المعلقات • زهير » ، وبهذا يسجل للمرة الاولى بوضوح اسم احد شعراء المعلقات • وقد ثبت للباحثين أنه كان مشغولا فى تلك الفترة بقراءة المعلقات • والظاهر أن زهيرا بالذات كان قريبا من فكره واحساسه فى ذلك الحين • ومعلقة زهير تفيض بالأبيات التى تصور حكمته ، كما تعبر عن سأم الشيخوخة وزهدها وصرامتها وتأملاتها فى مصائر البشر والقدر والموت والحياة • وهذا الموضوع نفسه هو الذى يأتى فى المقام الأول فى حكم جوته اللاذعة • واذا قارنا بين بعض أبيات زهير وبين بعض هذه الحكم وجدنا تقابلا مذهلا بينهما ، يسمح لنا أن نفترض وجود تأثير مباشر لاشك فيه فحين يقول زهير :

وان سفاه الشيخ لا حلم بعده

وان الفتى بعد السفاهة يحلم

فان جوته يتحدث عن أخطاء الشيخوخة التى لا تغتفر ويقول :

اذا كان الشاب أحمق سفيها

عانى من ذلك أشد عناء

والشيخ لا ينبغى أن يكون سفيها

لأن الحياة عنده أقصر من ذاك •

وكلا الشاعرين يردد كلمة الشيخ والشاب ، كما أنهما يوشكان أن يعبرا عن نفس الموضوع بنفس الكلمات • وجوته قد انشغل فى هذه الحكم كما قلت بالشيخوخة وآلامها وأخطائها ، وكيف

أن هذه الأخطاء لا تحتمل من شيخ ولا تليق به ، بينما هي عند الشباب أمر يمكن تداركه في المستقبل • ويكفي أن نقرأ هاتين الحكمتين لنتأكد من ذلك مرة أخرى : —

كف عن التفاخر بالحكمة
فربما كان التواضع أخلق بالثناء
انك لا تكاد تقترف أخطاء الشباب
حتى تراك مضطرا لاقتراف أخطاء الشيخوخة

أو حين يقول :

ان الشباب يطول به العجب
اذا ما رأى الأخطاء تتسبب في أذاه ،
هنالك يثوب الى نفسه ، ويفكر في الندم
أما في الشيخوخة فلا يندهش المرء ولا يندم •

واذا كان البيت قبل الأخير من معلقة طرفة يقول :

أرى الموت أعداد النفوس ولا أرى
بعيدا غدا ما أقرب اليوم من غد

وكان البيت الثالث والعشرون من معلقة عمرو ابن كلثوم يقول :

وان غدا وان اليوم رهن
وبعد غد بما لا تعلمينا

واذا رأينا زهير يعبر عن هذه المعاني نفسها بصورة أوضح وأدل في البيت القائل (وان سفاه الشيخ ••) ، ثم رأينا جوته يطرق هذه المعاني في مجموعة من حكمه السابقة ، فلا يمكن أن يكون ذلك بمحض الصدفة ، وبخاصة وقد أثبت البحث أنه كان مشغولا بالمعلقات عندما نظم هذه الحكم الأليفة اللاذعة • هاهو ذا يقول في البيت الثاني والخمسين والأبيات التالية له من القسم الأول من حكمه ما يؤكد الشبه الشديد في اختيار الكلمات وفي الفكرة نفسها ، بحيث لا يمكن كما قلت أن يكون هذا التشابه منها وبين أبيات زهير ولبد المصادفة :

دائما ما يكون الشيخ هو الملك لر !
فما تعاون يدا في يد ، وما كافح
قد انقضى من زمن بعيد ،
وما احب معك او فيك وتعذب
قد تعلق بشيء آخر ،
الشباب هنا موجود لذاته
من الحمق أن أسألك فأقول :
تعال ، وشخ أنت معي •

واذا كان زهير قد ضجر من طول العمر به وسئم تكاليف الحياة بعد أن بلغ الثمانين :

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش
ثمانين حولا لا أبالك يسأم

فيبدو أن هذا قد حفز جوته الى معارضته ، وتأكيد حبه واحترامه للحياة ، وما أكثر مافعل هذا في شعر المناسبات • ويكفي أن نقرأ معا هذه الأبيات لنجد أنها تعيش في جو زهير ولبيد:

يحب أبناؤك أن يسألوك
نود لو طال بنا العمر ،
بأي درس تراك تنصحنا ؟
ليس من الفن أن تشيخا
فالفن في الصبر والصمود •

أو حين يقول في موضع آخر

تركت نفسي عن طيب خاطر
أتعلم من الصالحين والحكماء
ولكنني كنت أريد الاختصار
فلست أطيق الأحاديث الطوال
ما الذي يتوق اليه المرء في آخر المطاف ؟
أن يعرف العالم ولا يحتقره •

أو حين يقول أخيرا في هذا البيت الذي خرج منظوما دون قصد مني :

ان كنت مثلي قد خبرت الحياة
حاول اذن مثلي حب الحياة

ويتوج هذا كلمة الرباعية الاخيرة من القسم الرابع من الحكم اللاذعة وهي التي تقول :

كلما كان أمسك واضحا وصريحا
استطعت اليوم أن تقبل على العمل في قوة وحرية
كما استطعت أن تامل في غد
لا يقل عنه سعادة وبهجة •

وهناك حكمة تكاد تلتقي التقاء تاما مع احدى حكم زهير عن الشيخوخة ، بحيث نستطيع أن نقول في اطمئنان ان جوته لابد أن يكون قد فكر فيها كثيرا وهو يكتب أبياته • واعني البيت المشهور لزهير :

وأعلم ما في اليوم والأمس قبله
ولكنني عن علم ما في غد عم

وطبيعي أن الشاعر الحق لا يمكن أن ينقل من شاعر آخر أو يدور في فلكه تماما • فاذا كان

جوته قد تأثر بزهير – لا فى المضمون وحده بل كذلك فى الكلمات – فقد عبر عن هذا التأثر تعبيرا يتفق مع أصالته وذاتيته • ولذلك فان جاز لنا أن نعجب للتقابل بين الحكمتين ، فلا يصح أن نفاجأ بالتعارض بينهما فى النهاية • تقول حكمة جوته ، وهى الحكمة قبل الأخيرة من القسم الرابع من مجموعة الحكم اللاذعة :

ان أسوأ ما نلقاه
نتعلمه من اليوم الذى نحياه •
من رأى فى الأمس يومه
فلن يكون يومه شديد القرب منه
أما من رأى غده فى يومه
فذلك الذى ينشط ولا يهتم •

وتكرار كلمات كالامس واليوم والغد موجود لدى الشاعرين ، بل ان الشاعر الالمانى يتفق مع الشاعر العربى اتفاقا حرفيا فى التعلم من اليوم أو العلم به ، حتى لنستطيع أن نقول ان جوته قد كتب الأبيات الأولى وهو يفكر تفكيرا واضحا فى أبيات زهير • ولكن الشاعرين لايلبثان أن يختلفا وتتفرق بهما السبل ، وهذا أمر طبيعى كما قلت • فكلاهما يتعلم من الامس واليوم ، وكلاهما يسأل عن الغد المجهول وكيف ينبغى أن يقف الانسان منه – والشاعر العربى يجهل كل شىء عن هذا الغد ، ويؤكد فى مرارة وقدرية واستسلام أنه عن علم مافى غد عم • أما الشاعر الألمانى الذى عاش حياته كلها يؤكد قيمة اللحظة الحاضرة ويمجد من ينتهزونها ويملأونها بالنشاط والعمل المثمر (وفاوست كلها تدور حول هذا المعنى) أقول ان الشاعر الألمانى الشيخ لا يلبث أن يخالف صاحبه العربى ، فنراه يعبر من جديد عن حبه واحترامه للحياة وايمانه بأن من ينصف الحاضر ويؤدى واجبه فيه فلن يظلمه الغد أبدا ولن يخزيه • وهكذا ينتهى جوته نهاية تتفق مع تجربة حياته وروح أدبه ، بينما انتهى زهيرنهاية سلبية تتفق كذلك مع تجاربه وروح عصره المضطرب •

وأحب أن أكرر الآن ماسبق أن أكدته من ايمانى بسر الخلق والابداع ، وأن المقارنات والمقابلات قد تلقى الضوء على هذا العمل الادبى أو ذاك ،ولكنها لا تستطيع أبدا أن تكشف النقاب عن سره الدفين • وربما كانت قوة هذا السر وغموضه فى أنه يخاطبنا كبشر نتعذب نفس العذاب ونحس نفس المصير ، أعنى أنه يعلو فوق اختلاف القوميات واللغات وأشكال التعبير • ولو سأل سائل وما الفائدة من المقارنات السابقة ؟! فأجيب : ليس القصد منها أن نصيح : امسك حرامى ! ولا أن نتفاخر بفضل أجدادنا على غيرنا ، فهذا شىء لا يلجأ اليه الا المفلسون الذين ينقبون فى ماضيهم الخصيب عن شىء يبرر حاضرهم الجديب ، وأرجو ألا نكون قد وصلنا الى هذه الحال ! انما القصد ببساطة أن نجرب كيف تعيش الفكرة الواحدة فى ضميرين وعند شاعرين يختلف كل منهما فى ثقافته ومزاجه ولغته وجنسه • فربما نتعلم من هذا كيف ننظر الى لحظات الخلق والابداع نظرة الاحترام والاجلال ، كما نتعلم أن الفن الحقيقى هو الشىء الذى يستطيع أن يوحد بين البشر ، ويجمعهم على التفاهم والمحبة والانصاف •

وأخيرا : ما هى علاقة جوته بالاسلام ؟

والسؤال بديهى • فلا يمكن أن يكون الشاعر الالمانى الاكبر قد عرف شيئا عن الأدب العربى دون أن يعرف شيئا عن الاسلام أو يتخذ موقفا منه • يضاف الى هذا أن اللغة العربية قد شرفت بالاسلام الذى جعل منها لغة حضارية انتشرت فى آفاق الأرض ، ونسخت غيرها من اللغات القديمة ، وفتحت لها ملايين العقول والالسن والأفئدة • ومستحيل أن يكون الشاعر قد اهتم بالأدب العربى دون أن يكون قد اهتم بالاسلام • هذا كله صحيح ولكننى سأضطر أن أقصر كلامى على جانب واحد، الا وهو مدى تأثير الدين الاسلامى فى أدبه •

الحق أن صلة جوته بالاسلام ونبيه الكريم بدأت منذ شبابه المبكر وصاحبته فى كهولته وشيخوخته • ونستطيع أن نقول بوجه عام انه كان يشعر بتعاطف عميق مع الاسلام دون سواه من الديانات غير المسيحية • فهو فى الثالثة والعشرين من عمره يؤلف أغنية رائعة تمجد الرسول وتصوره كما لو كان احدى الظواهر الطبيعية الهائلة • وهو فى السبعين من عمره يعترف صراحة بأنه يفكر منذ زمن طويل أن يحتفى فى خشوع بتلك « الليلة المقدسة التى نزل فيها القرآن على النبى » • وبين السنتين حياة طويلة خصبة ، أظهر فيها الشاعر احترامه

وتقديره للاسلام بمختلف الطرق . وتجلى هذا كما قلت فى كتاب نعده الى جانب فاوست من أعذب وانقى أعماله ، ألا وهو الديوان الشرقى ، الذى لم يكن ممكنا أن يظهر الى الوجود لولا صلته الحميمة بروح الاسلام التى تشيع فى كل سطر فيه • ويكفى أن نتذكر العبارة التى كتبها فى اعلانه عن ظهور هذا الكتاب وقال فيها أنه لا يرفض أن يشاع عنه أنه مسلم •••

وليس مرجع هذه العلاقة الحميمة بالاسلام ونبيه أنه درس القرآن الكريم منذ شبابه دراسة وافية فى ترجماته اللاتينية والانجليزية والألمانية بل وحاول أن يتعلم اللغة العربية ويجرب الكتابة العربية ، وليس مرجعه أنه تأثر فحسب بأفكار عصر التنوير وما دعت اليه من تسامح دينى بل لعل السبب الأكبر أنه وجد فى الاسلام من الآراء والافكار ما يتفق مع عقيدته وفكره ومذهبه فى الحياة •

فلنقصر البحث على تأثير الاسلام على أدبه • وأول ما يخطر على البال فى هذا الصدد أن اهتمامه فى شبابه بدراسة القرآن الكريم قد أوحى اليه بمشروع كتابة تراجيديا عن النبى • ولا شك أننا نأسف اليوم لأن هذه المأساة ظلت شذرة لم تكتمل • ومع ذلك يتضح من الاجزاء التى لدينا منها مدى اعجاب الشاعر بشخصية محمد الذى رأى فيه نموذجا للنبى الذى لم ينشر دعوته عن طريق الكلمة وحدها ، بل عن طريق الكفاح أيضا • ويتضح لنا هذا الحب والاعجاب بشخصية النبى فى تلك الأغنية المشهورة « أغنية محمد » التى كتبها وهو فى الرابعة والعشرين من عمره ، وكان يقصد بها فى البداية أن تكون حوارا بين على وفاطمة • وهو يصور النبى فى صورة النهر القوى المتدفق الذى يبدأ رفيقا هادئا ثم يصل الى أقصى قوته وعنفوانه ويتسع ويتفرع حتى يصب أخيرا فى البحر المحيط الذى يرمز الى الالوهية • ولعل هذ الصورة ـ وبخاصة عند جوته الشاب المعتز بعبقريته ، المؤمن بأن له رسالة الهية لا تقل شأنا عن رسالة الانبياء ـ لعلها أن تكون تعبيرا عن الشاعر نفسه • وهذه هى الأبيات التى تتمثل فيها هذه الصورة :

ها هو ذا يجرى فى الوادى
متلألئا بهيا ،
والأنهار الجارية فى الوهاد
والجداول الهابطة من الجبال
تهتف به صائحة : يا أخانا !
يا أخانا ، خذ اخوتك معك
خذنا الى أبيك الخالد ،
الى المحيط الأزلى ،
الذى ينتظرنا
بذراعين مفتوحتين •

ثم تقول الأغنية بعد قليل :

خذ اخوتك من الوادى
خذ اخوتك من الجبال
خذهم معك الى أبيك !

الى أن تنتهى بهذه الأبيات :

هكذا يضم اخوته
كنوزه ، أطفاله ،
الى صدره الجياش بالفرح
ليسلمهم الى الاله المنتظر

هذه الصورة لا تعبر كما قلت عن شخصية النبى وحده ، بل تعبر كذلك عن شخصية الشاعر نفسه • فهو أيضا قد عرف رسالته ، وآمن بأنه يهدى الناس على طريقته ، ويرفع اخوته من البشر الى حياة أسمى وأرفع • والحق أن جوته لم يتخل عن هذه العقيدة طوال حياته ، فظلت شاعريته تحمل هذا الطابع الدينى ، أو اذا جاز لنا القول هذا الطابع التربوى ، كما ظل الملايين من الناس حتى يومنا هذا يعتبرونه معلما وهاديا روحيا ، أعنى شاعرا بالمعنى الأرحب لهذه الكلمة •

ولا تكشف « أغنية محمد » عن اعجاب شاعرنا بشخصية النبى فحسب ، بل تكشف كذلك عن اعجابه بأحد أركان الاسلام ، ألا وهو التوحيد • ويظهر هذا فى النشيد الذى يتغنى به محمد وحده فى بداية المسرحية ، تحت سماء ساجية متألقة بالنجوم :

ليس فى مقدورى أن أفضى اليكم بهذا الاحساس
ليس فى مقدورى أن أشعركم بهذا الشعور •
من ، من يصيخ السمع لضراعتى ؟
من ينظر الى العين المبتهلة ؟
أنظروا ! ها هو يسطع فى السماء ، المشترى النجم الصديق •
كن أنت سيدى ، كن الهى • انه يلوح لى فى حنان!

انتظر ! انتظر ! أتحول عينيك ؟
ماذا ؟ أيمكن أن أحب من يتخفى عنى ؟
مبارك أنت أيها القمر ! يا هادى النجوم ،
كن أنت سيدى ، كن الهى ! أنت تضىء الطريق
لا تتركنى لا تتركنى فى الظلام
أيتها الشمس ، أنت أيتها الشعلة المتوهجة التى
يتبتل لها الفؤاد المشتعل
كونى أنت الهى ! قودى خطاى ، يامن تطلعين على
كل شىء ،
أو تأفلين أنت أيضا ، أيتها الرائعة
ان الظلام العميق يخيم على ٠
تطلع أيها القلب الولهان لخالقك !
كن أنت سيدى ، كن الهى ! أنت يا من تحب الخلق
أجمعين
يا من خلقتنى وخلقت الشمس والقمر
والنجوم والأرض والسماء ٠

هذه الأبيات تذكرنا على الفور بما جاء فى القرآن الكريم فى سورة الأنعام فى مناجاة ابراهيم لربه : **« واذ قال ابراهيم لأبيه آزر أتتخذ أصناما آلهة انى أراك وقومك فى ضلال مبين ٠ وكذلك نرى ابراهيم ملكوت السموات والأرض وليكون من الموقنين ، فلما جن عليه الليل رأى كوكبا قال هذا ربى فلما أفل قال لا أحب الآفلين ٠ فلما رأى القمر بازغا قال هذا ربى فلما أفل قال لئن لم يهدنى ربى لأكونن من القوم الضالين ٠ فلما رأى الشمس بازغة قال هذا ربى هذا أكبر فلما أفلت قال يا قوم انى برىء مما تشركون ٠ انى وجهت وجهى للذى فطر السموات والأرض حنيفا وما أنا من المشركين »** ٠

والغريب ان هذه السورة وجدت ضمن السور التى ترجمها جوته بنفسه عن ترجمة ماراتشى اللاتينية ، وتظهر فيها دقة الفهم وجمال الأداء وشاعريته ، كما تتجلى فيها تقواه وايمانه بالطبيعة كمظهر من مظاهر القدرة الالهية ٠ولعل عقيدته التى صاحبته طوال حياته وتأثر فيها كما نعلم أبلغ التأثر بمذهب اسبينوزا فى وحدة الوجود وهو المذهب الذى يتلخص فى هذه العبارة المشهورة « الله أو الطبيعة » ــ لعل هذه العقيدة هى التى قربته من الاسلام وجعلت له هذه المكانة فى قلبه ٠ ولا يصح أن نتهمه بعد هذا بأنه خلط فى فهمه للاسلام بين وحدة الوجود ــ وهى شىء بعيد كل البعد عن روح الاسلام ــ وبين فكرة التوحيد ٠ فربما يغفر له أنه وجد فى قراءاته للقرآن الكريم آيات كثيرة تؤيد ايمانه بأن الله يتجلى فى كل مخلوقاته على اختلاف مظاهرها ٠ ويكفى أنه أنصف الاسلام وقدره فى وقت كان فيه المستشرقون يكادون يجمعون على التهجم والافتراء عليه ، ولم تكن الدراسات الاسلامية والعربية قد برئت بعد من التعصب ، ولا وصلت الى درجة كافية من الحياد والانصاف ٠ ويكفى كذلك أن نعلم أن هذه الشذرة من مسرحيته التى لم تتم تختلف تمام الاختلاف عن مسرحية أخرى عن محمد كتبها فولتير وهاجم فيها الرسول أشد هجوم ٠ واذا كان جوته قد ترجم هذه المسرحية الأخيرة وعرضها على مسرح فيمار فقد أثبت البحث الحديث أنه اضطر الى ذلك تنفيذا لرغبة صديقه وراعيه كارل أوجوست أمير فيمار ٠

ولعل أكثر ما أعجب جوته فى الاسلام وصادف هوى من نفسه هو هذا التسليم المطلق لمشيئة الله ، كما لاحظه فى القرآن الكريم وفى أخلاق المسلمين ٠ وأغرب من هذا أنه عاش طوال حياته مؤمنا بهذه الروح القدرية كما يسميها الغربيون ، فكانت عزاءه فى المحن والملمات ٠ وما أكثرماكان يقول حين تصيبه مصيبة فلا يجد أمامها سوى الصبر والاذعان والتسليم : **« ليس لدى ما أقوله سوى أننى ألجأ هنا أيضا الى الاسلام »** ٠ قال هذا عندما مرضت زوجة ابنه مرضا خطيرا ، كما كتب أيضا فى رسالة الى احدى صديقاته حين انتشر وباء الكوليرا من حوله فى سنة ١٨٣١ : **لايستطيع أحد أن يشير على أحد بشىء ، فليقرر كل امرىء بنفسه ما يشاء ٠ نحن جميعا نحيا فى الاسلام أيا كانت وسيلتنا فى التذرع بالصبر والشجاعة »** ٠

كان من رأى جوته دائما أن الاطمئنان والتسليم بمشيئة عالية هما الأساس المكين الذى يقوم عليه

التدين الصحيح ، مشيئة تدبر حياتنا وأقدارنا ، ولا نستطيع أن ندركها لأنها تسمو على افهامنا ومداركنا • وقد تمثلت له هذه العقيدة فى الاسلام قبل أى دين آخر ، فكان هذا هو سر احترامه له واهتمامه الطويل به • ويظهر أن اقتناعه بفلسفة اسبنيوزا منذ شبابه ، وايمانه بمذهب الحتمية الذى قال به الفيلسوف الهولندى (*) ثم ملاحظته للتلاقى بين هذا المذهب وبين العقيدة الاسلامية فى هذا الصدد ، هو الذى دفعه الى دراسة الشرق بوجه عام والاسلام بوجه خاص • ومن الطريف أن نذكر أنه أقبـل على العمل فى ديوانه الشرقى على أثر مشاهدته لصلاة أقيمت فى احدى المدارس فى مدينة فيمار • فقد مرت بالمدينة فى أوائل سنة ١٨١٤ فرقة من فرسان البشكير من رعايا الروس المسلمين كانت تتعقب جيوش نابليون المهزومة ، فأتيح له ولغيره من لسكان أن يحيوهم ويشاهدوا صلاتهم عن كثب ، ويسمعوا آيات القرآن الكريم ترتل أمامهم • وتصادف قبل ذلك بشهور معدودة أن رجع جماعة من الجنود الالمان الى وطنهم « فيمار » بعد اشتراكهم فى الحرب الاسبانية ، وكانوا يحملون معهم صفحة من مصحف مخطوط عليها سورة قل أعوذ برب الناس وهى آخر سـورة فى القرآن • سر الشاعر ايما سرور بهذه الهدية وطلب من المستشرق « لو رزباخ » الذى كان أستاذا بجامعة فينا أن يترجمها له ، بل ذهب الى أبعد من هذا وحاول أن ينسجها بنفسه !

كان هذا كله ، الى جانب قراءاته المتصلة فى القرآن الكريم وعنايته بالاطلاع على سـيرة الرسول مما أعانه على أن يعيش فى جو الاسلام ويألف عالمه الفكرى والروحى • ونستطيع اليوم أن نقول انه لولا هذه الصلة الحميمة بالاسلام ما قدر له أن يكتب ديوانه الشرقى ، وهو الذى يعد كما قلت من أجمل أعماله وأروعها ، ولا قدر له كذلك أن يتحرك فى هذا العالم الغريب عنه بحرية وصفاء فيجدد شاعريته وشبابه ، ويخلط بين الجد والسخرية ، ويعبر عن اعجابه بحافظ الشيرازى وحنينه للشرق واحترامه للاسلام ، دون أن نسمع فى الديوان كله نغمة شـاذة أو نقرأ كلمة واحدة تؤذى شعور المسلمين • ولابد أن معانيه فى دراسة القرآن هو الذى ألهمه بعدد كبير من قصائده • ويكفى أن نقرأ هذه الأبيات الأربعة المعروفة :

لله المشرق
لله المغرب
الأرض شمالا
والأرض جنوبا
ترقد آمنة
مابين يديه •

أقول يكفى أن نقرأ هذه الابيات لنتذكر هذه الآية الكريمة فى سورة البقرة :

« **ولله المشرق والمغرب فاينما تولوا فثم وجه الله ، ان الله واسع عليم** » •

وثمة أبيات أخرى من كتاب المغنى من الديوان الشرقى تقوم على سورة الفاتحة ، ولعل الشاعر ان يكون قد كتبها وفى ذاكرته كذلك سـورة قل أعوذ برب الناس التى ذكرت قصتها :

ينازعنى الغى والضلال
لكنك تعرف كيف تهدينى
اهدنى أنت فى أفعالى
وفى أشعارى الصراط المستقيم •

وهناك أبيات أخرى من نفس الديوان يبدو ان الشاعر قد تأثر فيها تأثرا مباشرا بهـذه الآية الكريمة من سورة الأنعام أو بغيرها من الآيات المشابهة : « وهو الذى جعل لكم النجوم لتهتدوا بها فى ظلمات البر والبحر ، قد فصلنا الآيات لقوم يعلمون » تقول الأبيات :

جعل لكم الكواكب والنجوم
لتهتدوا بها فى البر والبحر
لكى تنعموا بزينتها
وتنظروا دائما الى السماء

كل هـذه القصـائد تردد صـوتا واحدا ، ألا وهو التسليم بالقدر الذى رسمته لنا مشيئة الله • ولو أردنا أن نتتبع هذا الصوت فى ثنايا الديوان لطال بنا القول ، ويكفى أن نشير الى هذه الأبيات من كتاب الأمثال :

رب الخلق قد دبر كل شئ •
تحدد نصيبك ، فاتبع السبيل ،

(*) أنظر على سبيل المثال كتابه الاخلاق ، القسم الاول القضية ٢٩ ، والقسم الثانى القضية ٤٨ •

بدأ الطريق ، فاتم الرحلة .

أو الى هذا البيت من كتاب التأملات على لسان جلال الدين الرومى :

ان أقمت فى العالم ، فر كالحلم

وان رحلت ، حدد القدر طريقك

فمشيئة الله هى التى تحدد طريقنا وترسم حياتنا . ولولا ايمان جوته بوجود قدرة عالية مدبرة للكون ولمصير الانسان فيه ، ولولا انه وجد فى العقيدة الاسلامية مازاد من اطمئنانه الى هذا الايمان وقواه فى نفسه ، لما كان من الممكن أن تشيع هذه الروح السمحة التقية فى قصائد الديوان الشرقى . ويبدو أن الشاعر قد آمن أيضا بأنه ليس من سبيل للانسان أمام المشيئة الالهية الا التسليم بالقدر والاطمئنان لما يصيبه على يديه ، والتذرع بالتسامح فى الفعل والقول والشعور . ولعل أروع ما قاله فى هذا الموضوع هو هذه الأبيات التى جاءت فى كتاب الأمثال ، والترجمة للشاعر الكبير الأستاذ عبد الرحمن صدقى :

من حماقة الانسان فى دنياه

أن يتعصب كل منا لما يراه

واذا الاسلام كان معناه أن الله التسليم

فاننا جميعا نحيا ونموت مسلمين

ولا يجوز أن نحمل البيتين الأخيرين أكثر مما يحتملان ، فالواجب يدعونا أن نفهمها على

— ١ —

تحت الصخرة ، على جانب الطريق
يرقد صريعا ،
لاتنسكب على دمعه
قطرة ندى .

— ٢ —

ألقى العبء الكبير على
ثم ولى ،
وانني لجدير
بحمل هذا العبء

— ٣ —

ولثارى وريث
هو لى ابن أختى
ثابت فى القتال
صامد لايلين

— ٤ —

مطرق يرشح سما
مثلما تطرق أفعى
تنفث السم ولا
يمنع السم اذاها .

— ٥ —

نعيه كان شديدا
وعلينا كارثة
لو دهى شهما قويا
وجليلا هده

— ٦ —

يزنى القدر
لا جرح الصديق
الذى لايضار
ضيفه أبدا .

— ٧ —

كان دفء الشمس
فى اليوم القرير
واذا ما ذكت الشعرى
فبرد وظلال

— ٨ —

يابس الجنبين
من غير شح
وندى الكفين
شهم جرىء .

— ٩ —

بالحزم الشديد
يسعى الى غرضه
فاذا ما حل فى مكان
حل معه حزمه .

— ١٠ —

كان كالغيث كريما
عندما يجدى ويهدى
فاذا يغزو عدوا
فهو كالآساد يردى .

— ١١ —

وجيه أمام الناس
أسود الشعر طويل الازار
يندفع على العدو
كالذئب النحيل .

— ١٢ —

يذيق طعمين
الأرى والشريا
ومنهما شيء
قد ذاقه كل .

— ١٣ —

يركب الهول وحيدا
ماله قط خليل
فى الوغى الا اليمانى
كثرت فيه الفلول

— ١٤ —

وفى الهجير بدانا
فى الشباب الحربا
فى الليل طال سرانا
كمن يطارد سحبا

ضوء ما سبق من الكلام عن ايمان الشاعر بمشيئة عالية ينبغى أن يسلم الانسان أمره اليها وارتياحه الى هذه العقيدة التى وافقت شخصيته وطبعه ، كما أكدت ما سبق أن اقتنع به من فلسفة اسبينوزا • والمهم أن الشاعر الكبير قد بدا فى شيخوخته وكأنه يريد أن يغير حياته كلها ، ويستقبل شبابا جديدا ، ويتفتح على عالم جديد ، فها هو ذا يقتبس من القرآن الكريم ما يوافق مزاجه وشاعريته • وها هو يترك هوميروس وبندار وراء ظهره ليفتح صدره لحافظ والجامى وجلال الدين الرومى وشعراء المعلقات ، ويتخلى عن بروميثيوس وهيلينا وايفيجينيا لينعم بصحبة زليخا وحاتم والمجنون والندامى والمغنين ! واذا كان من غير الجائز أن نبالغ فى هذا التحول الى الشرق أو نفهم منه أنه يدل على تحول تام عن الغرب ، فمن الواجب فى نفس الوقت أن نقرر أنه لم يسبق فى تاريخ الفكر الغربى أن وجدنا شاعرا قبل جوته يتجه بروحه الى الشرق ويطلق خياله فيه بكل حريته تاركا وراءه ميراث ألفى سنة من التراث الوسيط والقديم والحديث • ويزداد اعجابنا واكبارنا لهذا الشاعر اذا عرفنا أنه لم يكن فى سن الشباب الجرىء المتهور بل فى سن الخامسة والستين عندما راح يتجول فى رحاب الشرق كأنما ولد من جديد • وخليق بنا نحن العرب أن نتذكر هذا الشاعر الجليل كما صور نفسه فى احدى قصائد ديوانه وهو يقطع الصحارى الشاسعة فوق ظهر جواده وليس فوق رأسه الا النجوم ، ولا فى قلبه غير الحب والرحمة والتسامح ، والثقة والاطمئنان والصفاء •

– ١٥ –

وكلنا كان سيفا
وقد تقلد سيفه
اذ يسل فبرق
أسنى من البرق ضوؤه

– ١٦ –

واحتووا أنفاس نوم
فلما أطرقوا برؤسهم
راعتهم ضرباتنا
فسقطوا صرعى

– ١٧ –

اخذنا الثأر كاملا
لم يفلت من القبيلتين
الا القليل
أقل القليل

– ١٨ –

واذا كانت هذيل
فى الوغى فلت شباه
فلكم ذاقت هذيل
فى الردى تلك الشباه

– ١٩ –

القوة فى مناخ غليظ
على صخر وعر
تقف فوقه الجمال
فتتحطم حوافرها .

– ٢٠ –

وعندما حيا الصباح الصريعا
هناك فى مرقده الموحش
أطلت الشمس فما أبصرت
الا غريقا فى دماه سليبا .

– ٢١ –

هاهم الهذليون قد لقوا مصرعهم
وأصابتهم منى الجراح العميقة
والشر لم يفل عزمى
بل فل عزمه

– ٢٢ –

الرمح قد روى
بالسقية الاولى
هناك لم يحرم
من سقية اخرى

– ٢٣ –

حلت الخمر لمثلى
بعد ان كانت حراما
انا حللت لنفسى
شربها من بعد لأى

– ٢٤ –

وعلى سيفى ورمحى
وعلى هذا الجواد
قد أحل الشرب فالشر –
ب من اليوم مباح .

– ٢٥ –

اسقنى الكاس اسقنيها
ياسوادا يا ابن عمرو !
ان جسمى بعد خالى
مثل جرح غائر .

– ٢٦ –

وان كاس المنايا
ذاقته منى هذيل
فانزعت بالرزايا
وبالعمى والللل

– ٢٧ –

لقتلى هذيل
تضاحك الضبع
وتبصر الذئب
ووجهه يلمع

– ٢٨ –

والصقور النبيلة تتطاير
وتخطو من جثة لجثة
ولاتستطيع ان تهفو
من المائدة الغنية

ثـورة في..
القاهرة المملوكية
ازمة عام ١١٢٣هـ - ١٧١١م

بقلم :
اندريه ريمون
ترجمة :
زهير احمد الشايب

١ ـ مقدمة : المصادر

أ ـ **المصادر المستخدمة** : يمكن معرفة أحداث القاهرة عام ١٧١١ عن طريق مصادر عديدة ومتنوعة ومعظمها مخطوطة (٢) .

الشيخ علي الشاذلي : « **رسالة في وقائع وقعت بين أمراء الجراكسة بمصر سنة ١١٢٣** » . وهو مخطوط محفوظ بدار الكتب بالقاهرة ـ المكتبة التيمورية ـ تاريخ . برقم ٣٦٧ ـ ٩٢ صفحة ، ناقص في البداية ، وبه خرم (بين ص ٧٤ ـ ٧٥) وهي حكاية مفصلة جدا ومعاصرة «لثورة» ١٧١١ كتبها واحد من سكان القاهرة . وقد عرف الجبرتي هذا النص لكنه لم يرجع اليه كثيرا فيما يبدو (عجائب الآثار بولاق ـ ١٢٩٧ هـ . جزء أول)

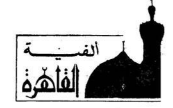
أحمد شلبي بن عبد الغني الحنفي المصري : **كتاب أوضاع الاشارة فيمن تولى مصر القاهرة** ، والمخطوط الذي رجعنا اليه مملوك لمكتبة جامعة ييل وتعود النسخة الى عام ١٧٩٥ وتحتوي على ٢٦٦ ورقة . وهذا الكتاب هو المصدر الرئيسي لتاريخ مصر ابتداء من القرن السابع عشر حتى سنة ١٧٣٧ ويذكر الجبرتي أن هذا النص كان تحت يده . وهو في الواقع شديد الاقتراب في تاريخه مما يذكره أحمد شلبي وقد ورد ذكر أحداث ١٧١١ في الأوراق من ٥١ الى ٦١ .

الحاج مصطفى القينالي : «**مجموع لطيف يشتمل على وقائع مصر القاهرة من سنة ١١١٠ الى آخر تاريخ المجموع** » . مخطوط بدار الكتب بفينا ويتكون من ٢٠١ ورقة . وهذا النص يتناول فترة ١٦٩٢ ـ ١٧٣٩ . وقد تعرض لأحداث ١٧١١ في الأوراق من ٦٥ ـ ٧٩ .

أحمد كتخدا الدمرداشي : كتاب« **الدرة المصانة في أخبار الكنانة** » مخطوط بالمتحف البريطاني بلندن . في مجلدين مجموعهما ٥٨٩ صفحة . وهذا المؤلف يتناول الفترة من ١٦٨٧ ـ ١٦٨٨ الى ١٧٥٥ ـ ١٧٥٦ ويعالج أحداث ١٧١١ في الصفحات من ١٤٥ ـ ١٧٤ .

عبد الرحمن الجبرتي : « **عجائب الآثار في التراجم والأخبار** » طبعة بولاق في ٤ مجلدات . ١٢٩٧ هـ . وهو المصدر الوحيد ـ للفترة التي تهمنا الآن ـ الذي أتيح له أن ينشر . وقد تعرض الجبرتي في عدة مواضع من مؤلفه لأحداث ١٧١١ مشيرا الى مؤلف أحمد شلبي . (مجلدا ص ٣٨ ـ ٤٦) ثم يعود اليها في مواضع عدة عند الحديث عن السيرة الشخصية لابراهيم بك أبو شنب وافرنج أحمد ، ويوسف بك الجزار ، واسماعيل ابن ايواظ .

المصادر الأوربية : نجد في مراسلات القنصلية الفرنسية بالقاهرة والاسكندرية كثيرا من الرسائل تتصل بأحداث ١٧١١ أمثال رسائل Monhenault, Peleran محفوظة بدار الكتب بباريس والمعلومات التي تقدمها هذه الرسائل مختصرة لحد ما لكن لها قيمتها اذ إنها تسمح بتثبيت تواريخ الاحداث وتأريخها . كما أمكن الحصول على بعض المعلومات أيضا عن طريق الوثائق المحفوظة في محفوظات الغرفة التجارية بمرسيليا (٣) .



ب ـ أهمية هذه المصادر :

تنحصر المصادر التى رجعنا اليهـا فى أربع مجموعات :

١ ـ على الشاذلى .
٢ ـ أحمد شلبى .
٣ ـ فينالى والدمرداشى .
٤ ـ المصادر القنصلية .

واللجوء الى هذه المصادر يثير مشاكل عدة فى طريق الباحث ، أدقها مشكلة التعليقات التاريخية ـ الجغرافية التى انحازت فى الغالب الى جانب القاسميين والعزبان بقدر ما كانت معادية للفقاريين والأنكشارية . وهذه بالطبع هى الحال التى وردت بها الوقائع « العسكرية » التى دبرت فى محيط فرقة العزبان والتى تعكس وجهة نظرهم فى الاحداث التى ساهموا فيها وهذا الاتجاه واضح كذلك فى تاريخ أحمد شلبى (وكذلك الجبرتى الذى كثيرا ما يعود اليه) . ولهذا السبب فان رواية على الشاذلى التى احتفظت بحد ما بالحيدة بين الفريقين والتى تعبر بوضوح عن الرأى الوسط للقاهريين تعتبر قيمة ـ بصفة خاصة لأنها تسمح بتنقيح الصورة المتحيزة لحد ما كما توردها المصادر العربية ، كما تقدم المراسلات القنصلية ـ وان كانت تميل بوضوح الى جانب افرنج أحمد(٤) امكانية مساعدة للتصحيح المنشود .

وثمة صعوبة أخرى ، تلك هى التعارضات الهامة بين النصوص التى اعتمدنا عليها . فالنصوص المختلفة سواء كانت كاملة أو ناقصة (وفى بعضها توجد ثغرات وفجوات) كانت متناقضة أحيانا وكان التأريخ الذى تعطيه للاحداث يختلف بطريقة ملموسة من نص لآخر . والاختلافات الشديدة الأهمية توجد فى المخطوطين « الحربيين » واللذين يبدو فيهما تأريخ الأحداث صعب التحديد بسبب اضطراب العرض . فمثلا ذكر فيهما أن تعيين كتخدا واغا من الانكشارية ـ ذلك الأمر الذى حدث فى المرحلة النهائية « للثورة » ـ قد حدث ـ كما ورد بهما ـ بعد تعيين القائمقام وأغوات مختلف الفرق ، وكذلك يقدمان الهجوم الذى قام به محمد بك الكبير داخل المدينة كشىء لاحق لموت ايواظ بك . وبخلاف ذلك يكون نظام تلاحق الاحداث قد تبين بطريقة صحيحة فى المصادر الأخرى جميعا .

وعلى العموم ، فسوف نتابع التأريخ الذى تقدمه المراسلات القنصلية والتى كانت معاصرة تماما للاحداث وان كانت ـ للاسف ـ قليلة التفاصيل وعن طريق رواية الشيخ على الشاذلى التى تعتبر من جهة المصدر العربى الاكثر اكتمالا ، ومن جهة أخرى بدون شك ـ أكثرها قربا للاحداث المروية وبخلاف تارجح التفاصيل وتعارضها فان سير الاحداث كما قدمه أحمد شلبى ـ هو فى الواقع ـ شديد الاقتراب من رواية على الشاذلى .

٢ ـ أصول الأزمة

ان أزمة عام ١٧١١ يجب أن توضع داخل اطار (الحياة السياسية) للقاهرة فى السنوات الأولى من القرن الثامن عشر (٥) . ويمكن ان نميز فى هذا الموقف عناصر « دائمة » وأخرى « عارضة » جاءت لتعقد لعبة القوى التقليدية ولتدخل ضمن أصول الأزمة .

وأهم العناصر الرئيسية للأزمة انقسام البكوات المماليك الى حزبين متنافسين والعداء المستحكم بين طائفتى العزبان والانكشارية(٦) واذا كان ما نعرفه عن أصل كل من الحزبين المملوكيين : القاسميين والفقاريين يعتبر ضربا من الاساطير فان سمات كل من الفريقين ـ فى مقابل ذلك ـ تصبح محددة بوضوح عندما نتعرض لتقييم قوى ، كل من المعسكرين اللذين كانا يقتسمان المهام الرئيسية والمنافع الأساسية فى الدولة . وكان أبرز بكوات القاسميين بعد ايواظ بك: ابراهيم بك أبو شنب، وقنصوه بك ، بينما نجد أبرز بكوات الفقاريين الذين يتزعمهم أيوب بك ومحمد بك الكبير: مصطفى بك ، قايطاس بك ، محمد بك الصغير (قطامش) تابع قايطاس بك ، وحسين بك بارم ديله . .

وقد امتد هـذا التحزب حتى شمل الأوجاقات فتحالفت طائفة العزبان مع القاسميين بينمـــا تحالفت طائفة الانكشـــارية مع الفقاريين • وفى النهاية امتد هذا التحزب نفســه فشمل جموع الشعب المصرى ـ فى ذلك الوقت ـ من علمـاء وحرفيين وبدو ، وابرز الأمثلة على ذلك تحالف الأمير حسن أمير أخميم مع معســـكر القاسمية ـ عزبان فى حين انضم بدو الهوارة الى معســـكر الفقارية ـ انكشارية •

وتعود جذور التنافس الذى أدى فى النهاية الى ذلك الصدام الدموى بين العزبان والانكشارية الى « الحقد » الطبيعى الذى تكون لدى أقوى طائفتين عسكريتين كانتا تتصارعان على امتلاك السلطة وبالتالى على المكاسب التى يمكن أن يجنيهـا من يتملكها • وبمقتضى نظام « الحماية » اســـتأثرت الطائفتان بجزء كبير من طبقة الحرفيين والتجـار وضمنوا بذلك مكاسب مادية هائلة كانت بمثابة أجر أو تعويض مقابل الفوائد التى يحققها رعاية الأوجاقات لطوائف الشعب • وفى هذا التقسيم للطبقات المنتجة بين الأوجاقات المختلفة اختص الانكشاريون أنفسهم بنصيب الاسد ، بحصولهم على مهمة الاشراف والحماية على أغنى تجار القاهرة تجار البن والعطارة لكن قوتهم المالية والاقتصادية لم تؤد الا الى اثارة غيرة الفئات العسكرية الأخرى الأقل حظا بكثير • وقد اتخذت المساوىء الناجمة عن هذا التقسيم للحياة الاقتصادية والادارية فى القاهرة ـ وخصوصـا عدم امكانية السيطرة على الامصار ، وشكاوى الحرفيين والتجار التى كانت تثور بين فترة وأخرى ـ اتخذت ذريعة للاعمـال التى لجأت اليها أكثر من مرة ـ الأوجاقات الستة الأخرى الذين تحالفوا فيمـا بينهم لوضع حـد للمسـاوىء التى كان الانكشاريون المسئـولين الرئيسيين عنها وليسوا ـ بالطبع ـ المسـئولين الوحيدين • لكن التعريض بنظام الحماية لم يكن يعنى ـ بلا شك ـ المطالبة بالغائها اذ أن كـل اوجاقات الجيش العثمانى كانت تستفيد منهـا ، لكنه كان يعنى فقط تصحيح القسمة غير العادلة لها • ولذلك فان كل المحاولات التى بذلت لأنهاء هذا النظام ـ وخصوصـا على يد كوتشك محمـد عام ١٦٩٢ أو على أغا عام ١٧٠٣ ـ كان محتمـا عليها أن تبوء بالفشل (٧) •

وفى داخل هذه اللعبة السياسية التى حددنا باختصار سماتها العامة • ظهرت فى بداية القرن الثامن عشر عناصر جديدة سوف تؤدى الى تعقيد الأمور ثم فى النهاية الى اثارة ثورة ١٧١١ ، تلك هى مشاكل الاشخاص الذين تسببوا فى انقسام أوجاق الانكشارية وتسببوا فى انشقاق مماثل فى صفوف البكوات الفقاريين • وقد تم الانقسام فى معسكر الانكشارية بسبب وضد افرنج أحمد(٨) باش أوداباش والقائد الرئيسى للأوجاق ابتداء من ١٧٠٤ (٩) وكرد فعل لسيطرته واستبداده كون فريق كبير من جنـــود وضـــباط الأوجاق حزبا معارضا لافرنج أحمـــد ، يجاهد للسـيطرة على الأوجاق • وزادت هـــذه الأزمة الداخلية خطورة نتيجة لجهود القـاسميين ـ العزبان عندما سعوا لانشاء حزب داخل الطائفة الغريمة ، وهكذا بدأت تحدث سلسلة من الأزمات فى السنوات الأولى من القـرن الثامن عشر انتقلت أثنـاءها زعامة الانكشارية من حزب لآخر • وفى عام ١٧٠٧ذهب خصوم افرنج أحمد(١٠) ليعتصموا فى قشلاقات العزبان • وبعد شـهرين من التوتر أقيل أفرنج أحمد وعزل ونفى فى الوقت الذى عاد فيه الجنود الذين التجأوا الى معســكر العزبان الى أوجاقهم وأصـبح كور عبـد الله هو البـاش أوداباش للانكشارية

ومع ذلك فقد عاد افرنج أحمد بعد وقت قصير الى القاهرة بمساعدة أيوب بك وبمجرد أن رفض الانكشاريون قبوله فى الأوجاق ، تم تعيينه فى منصب سنجق بك (فى نوفمبر ١٧٠٧) وقـد هيأت هذه النتيجة نجاحا للقاسميين الذين سيطر أنصارهم علىالانكشارية حلفاء أعدائهم وبعد عامين من ذلك نجح افرنج احمـد فى بسط نفوذه من جديد على الأوجاق بدعم من أيوب بك ومحمد بك الكبير (اللذين نجحا فى اقناع القاسـميين بأن ينضموا اليهما) ، وقام افرنج أحمد بعدة عمليات ضد فرقته الاصلية ـ الانكشـارية ـ ادت الى هزيمتها فى النهاية وكان على الثمانية الذين قادوا العصبة المعادية لافرنج أحمد أن يتركوا معسكرهم وأن يذهبوا للمنفى (فى قرية يملكها ايواظ بك) فى الوقت الذى عاد فيه أفرنج أحمد الى أوجاقه فى منصب باش أوداباش،وعن طريقه عاود الفقاريون

السيطرة على الانكشارية ، تلك السيطرة التى خرجت من أيديها بعضا من الوقت .

وقد ارتبطت بهذه المعارك الداخلية فى صفوف الانكشارية خلافات أخرى بين البكوات الفقارية كان من نتائجها الاخلال بالتوازن بين القاسميين والفقاريين ، ذلك التوازن الذى كان دعامة السلام المدنى فى القاهرة . وفى المقام الأول كانت مشكلة تغيير حكام مقاطعة جرجا – تلك المقاطعة الهامة التى يتحكم حاكمها فى تموين القاهرة بحبوب الصعيد – هى أصل النزاع . فعندما أصبح محمد بك الكبير حاكما على المقاطعة بمعونة أيوب بك ، اعتمد على بدو الهوارة حلفاء الفقاريين والانكشاريين ، ولكن عندما استبدل به محمد بك الصغير (قطامش) تابع قايطاس بك قامت الصعوبات فى سبيل نقل الحبوب من الصعيد مما أدى الى عودة محمد بك الكبير الى حكم المقاطعة ، فى العام التالى ، وقام « هو » بنزع أملاك قطامش فتضاعفت الخصومة بين البكوين نتيجة للقطيعة التامة التى نشأت بين حامييهما الكبيرين : أيوب بك وقايطاس بك بالرغم من انتماء الأميرين الى نفس « البيت » وقد أدى ظهور حزب ثالث ، حقيقى ، قايطاس (من محمد بك قطامش وحسن بك بارم ديله) الى زيادة ضعف الحزب الفقارى الذى كان قد تسرب اليه الوهن بالفعل نتيجة للنزاع الداخلى بين صفوف حلفائه الانكشاريين . وقد عقد مولد هذا الحزب الثالث اللعبة السياسية فى القاهرة وفجر أزمة ١٧١١ وخصوصا عندما أثار قايطاس حفيظة القاسميين ضد أيوب ، وبسبب رغبته الشخصية فى الانتقام من الفقاريين .

٣ – بداية « ثورة » ١٧١١

عادت الأزمة الداخلية فى صفوف أوجاق الانكشاريه والتى سويت مؤقتا عام ١٧٠٧ لتبرز من جديد بطريقة شبه فجائية . فقد دخل « الثمانية » المبعدون – بعد أشهر من ابعادهم – فى علاقات مع قايطاس بك ، وطلبوا اليه أن يتدخل لدى الأوجاقات الست كى يحصلوا على موافقة بعودتهم الى القاهرة . وسرعان ما جاءهم رد الأمير بالترحيب فعادوا – بالتواطؤ معه بلا شك – الى القاهرة بطريقة سرية فى نهاية عام ١٧١٠ . وقد انتهز قايطاس بك سفر ايواظ بك رئيس الحزب القاسمى – والذى كان يقوم على الدوام بدور الموفق والمصلح – مع موكب الحج وعزم بوضوح على استغلال الشقاق القائم فى صفوف الانكشارية كى يشبع أحقاده(١١) .

وتوزع «الثمانية بين العزبان وفرق الاسباهية (= الفرسان) الثلاث وهى : توفكجيان ، جراكسة، جاموليان(١٢) بالتواطؤمع اختيارى(١٣) هذه الأوجاقات وفى نفس الوقت بالرغم من غضب أغا هذا الأوجاق – رضوان أغا – الذى أدرك ما سيحدث – لا محالة – من اضطراب نتيجة عودة هؤلاء المنفيين .

وعندما أبلغ ابراهيم بك أبو شنب (رئيس الحزب القاسمى) وأيوب بك (رئيس الحزب الفقارى) بهذا الحادث الذى يحمل نذر أخطار شديدة ، لزم كل منهما جانب الحرص والحذر ، بل ان أيوب بك قد أجاب على الالتماسات التى قدمت اليه بالتدخل بأن الامر يدخل فى اختصاص « العسكر » وأن على رجال الاوجاقات أن يحاولوا التوفيق دون تدخل من السناجق . عندئذ بذلت محاولة فى أوجاق الانكشارية من أجل التوصل الى اعادة « الثمانية » الى فرقتهم الاصلية لكن افرنج أحمد رفض أى تفاهم فى الامر بل وأصر الباشا خليل على أن يعود «الثمانية» – قبل أى نقاش الى منفاهم الذى غادروه دون سند شرعى.

وظل الامر على هذه الحال أثناء شهور ذى القعدة وذى الحجة عام ١١٢٢ ومحرم ١١٢٣هـ (ديسمبر ١٧١٠ – مارس ١٧١١) انتظارا لعودة ايواظ بك من الحجاز . وكلما ظهر «الثمانية» فى شوارع القاهرة يتجولون تحت حماية أوجاق العزبان وحماية قائده حسن كتخدا الحالفى وهو واحد من الزعماء البارزين فى صفوف الحزب القاسمى تشجع خصوم افرنج أحمد داخل صفوف الانكشاريين الذين لاحت لهم – بهذه الطريقة – فرصة للتمرد . وتجمع الضباط المنتمون لجماعة مصطفى كتخدا القازدوغلى فى معسكر العزبان وهنـاك طالبوا بعزل افرنج أحمد أو نقلهم هم عوضا عن ذلك الى الاوجاق الذى يقع اختيارهم عليه . ونتيجة لمحاولات التوفيق التى بذلت لدى ابراهيم بك وقايطاس بك تقرر فى النهاية – فى ٢٣ محرم ١١٢٣ – ٣ مارس ١٧١١ – نقل ضباط الانكشارية الذين يريدون اللحاق «بالثمانية» فى

معسكر العزبان . وكأن عدد هؤلاء يبلغ ٦٠٠ ما بين كتخدا وشوربجي وأوداباشي وجنود .

وعندما عاد ايواظ بك مع موكب الحج في ١٢ صفر ١١٢٣ هـ (٢ ابريل ١٧١١) بدا عليه في البداية عدم الموافقة على محاولات قايطاس بك التى بدأت نتائجها المهددة بالنسبة للأمن القومى تلوح نذرها في الافق ، وحاول جاهدا الوصول الى تسوية مع أيوب بك حتى يتفادى وقوع صراع مسلح ، لكن النجاح في هذا المسعى لم يحالفه اما لان أيوب بك لم يكن على استعداد للتعاون معه أو لان البكوات كانوا محتدين بعض الشيء رغما عنهم بسبب الاستعدادات الحربية التى قام بها قوادهم . وزادت حركة هجر خصوم افرنج أحمد لمعسكر الانكشارية الى المعسكرات الاخرى بينما وصلت الصراعات الداخلية داخل الاوجاقات الاخرى بدفع من القاسميين الى مرحلة الخطورة ، وتفجرت العداوات بين كبار الضباط وجزء من فرقهم على الاقل(١٤) .

وبرفض خليل باشا الموافقة على التنقلات المطلوبة انفتحت الأزمة ، وبدا أن أى اتفاق بين القاسميين - الذين كانوا يريدون عزل افرنج أحمد وعودة الثمانية - والفقاريين - الذين كانوا يدعمون افرنج أحمد ويحتمون طرد «الثمانية» - بدا مثل هذا الاتفاق مستحيلا .

وبدأ كل فريق في تركيز قواه في معسكراته الخاصة به ، وأصبحت القوات تلازم معسكراتها استعدادا للمعركة التى لم يعد ينقصها الا اطلاق الرصاصة الاولى وهو الشيء الذى جاهد الجميع بمشورة من رجال الازهر(١٥) أن يعثروا له على مبرر يبدو عادلا ومقنعا .

٤ - صراع مكشوف (ابريل ١٧١١)

انفجرت الحرب الاهلية نتيجة لسلسلة من الاعمال العدوانية المتصاعدة التى ارتكبها كل من الفريقين . وحسبما ذكر أحمد شلبي (والجبرتي) فان الانكشاريين - أعداء افرنج أحمد والذين انتقلوا الى صفوف العزبان - هم الذين بدأوها عندما قطعوا الطريق المؤدى الى القلعة (طريق المحجر) وعندما حاولوا - جهدهم - حرمان القصر من المياه بتخريب السواقى الموجودة فى عرب اليسار(١٦) ، وعندئذ عرض انكشارية «القصر» الامر أمام الباشا وقاضي العسكر . وما أن حصل افرنج أحمد . على ادانة «العصاة» حتى أمر بقصف معسكر العزبان الذى كان يقع فى القلعه بجانب وأسفل معسكر الانكشارية(١٧) . وهكذا تفجر - فى منتصف ابريل - ذلك الصراع الذى لم يقدر له أن ينتهى الا قرب نهاية يونية(١٨) .

واستمر القصف الذى كان بالغ الشدة - بمقاييس العصر - لمدة ثلاثة أيام بينما واصل العزبان محاصرتهم للقلعه . عندئذ تدخل البكوات - الذين ظلوا حتى ذلك الوقت بمنأى عن الصراع بين العزبان والانكشارية رغم انهم فى الغالب أكثر ميلا للفريق الاول - تدخلوا لاعادة السلم بين المتخاصمين . ولعل محاولة التفاوض تعود الى أيوب بك الذى كتب - فيمايبدو - بهذا الخصوص الى ايواظ بك (أو الى ابراهيم بك أبو شنب) . ووضع الامراء القاسميون - كشرط لأية مفاوضة - وقف قصف المدفعية(١٩) . وبدأت هدنة استمرت عشرة أيام(٢٠) ، واصطدمت مطالب الفريقين التى بدا من العسير التوفيق بينها . وحسبما يذكر تقرير قنصل فرنسا بليران Lemeran فقد طلب حزب الانكشارية المدعوم من الباشا « وأهم رجال القانون » وبعض البكوات ان يسلم الامير حسن الى الباشا لمحاكمته وأن يخرج « الثمانية » الانكشاريون من معسكر العزبان الذين يبسطون عليهم حمايتهم وأن يعودوا الى المنفى . وأصر العزبان والبكوات بدورهم أن يظل الامير حسن بينهم وأن يعود «الثمانية» الى صفوف الانكشارية وأن يعزل افرنج أحمد Frank Ahmet من وظائفه كباش أوداباشي .

وفى مثل هذه الظروف كان تفادى استئناف العمليات العدوانية أمرا مستحيلا . ومن الجائز أن يكون افرنج أحمد هو الذى قطع الهدنة(٢١) لكن عناد كل من الحزبين ورفضهما أية محاولة للتعاون ، والضغط الذى مارسه أيوب بك وقايطاس بك كل فى معسكره - كل هذا يبدو كأسباب كافية لفشل محاولة التفاوض(٢٢) . وبينما كان الانكشاريون يعاودون قصف معسكر العزبان دفع خصومهم - الذين استفادوا فيما يبدو من فترة الهدنة فى تقوية مواقعهم حول القلعة - دفعوا ببكير أوداباشي ومعه مائة رجل فى هجوم ليلى على معسكر الانكشارية ، ولكن

بعد احراق أول أبواب المعسكر ارتد المهاجمون بفعل النيران الحامية لمدافعين ٠

٥ ـ وصول محمد بك الى القاهرة القتال فى المدينة (مايو ١٧١١)

أحدث وصول محمد بك الكبير تحولا حاسما فى الازمة ٠ فقد أثار تدخله ـ من جهة ـ تعميما للصراع الذى ظل ـ حتى الآن ـ يدور حول العداء التقليدى بين العزبان والانكشارية ـ مما سيدفع بالبكوات منذ الآن للاصطدام بعضهم ببعض ٠ ومن جهة أخرى فان محمد بك المدعوم بحلفائه من بدو الهوارة أعطى دفعا جديدا للمعارك ، فقد انتشرت وامتدت من ضواحى القلعة الى القاهرة نفسها أولا ثم الى ضواحيها ٠

لقد كان أيوب بك هو الذى أخذ المبادأة بتوجيه نداء الى حاكم جرجا بأمل ان يخل ـ لصالح حزبه ـ بالتوازن بين المعسكرين ٠ فقد أرسل اليه رسالة يطلب اليه فيها أن يجمع كل من يستطيع جمعهم من الهوارة والبدو والفلاحين ليزحف بهم الى القاهرة ، متحاملا ـ فى نفس الرسالة ـ على الامير حسن متهما اياه بالوقيعة والدس ليستبدل به ـ اى بمحمد بك الكبير ـ محمدا بك«الصغير» تابع قايطاس ، وبمجرد وصول الرسالة التى ألحق بهـا بيورولدى (٢٣) من الباشا يمنحه بمقتضاه « السلطة الشرعية » انهمك محمد بك على الفور فى تجميع جيش قوى (يقدره الشاذلى بعشرة آلاف رجل) واتخذ بجيشه على الفور طريقه نحو الشمال دون أن يغفل بهذه المناسبة استباحة مدينة أخميم ـ مقر الامير حسن ـ وسلبها ٠ ووصل البك الى القاهرة عن طريق الآثار والقرافة فى الايام الاولى من شهر مايو وذهب ليستقر قرب الرميلة فى قصر أقبردى ٠

وقد أثار وصول هـذا الجيش البدوى الى القاهرة مشاعر حادة يبدو صداها فيما كتبه على الشاذلى الذى خصص عدة صفحات من مؤلفه لتناول هذا الحادث(٢٤) ٠ ولكن يبدو أن المفاجأة التى كان الامير يعتمد على ما ستحدثه من أثر قد افتضح أمرها فقد كتب محمد بك الى أيوب ليستولى على مسجد السلطان حسن ليضع فيه بعض القوات وبعض المدافع ويحصر بذلك معسكر العزبان من الخلف ، لكن الرسالة احتجزت فى الطريق،وأرسل العزبان مائة رجل وبعض المدافع الى المسجد ، وتم احتلاله على يد محمد بك قطامش ومعه ثلاثمائة رجل ، وأصبح المسجد بذلك جزءا من خطة دفاع العزبان ٠

وبمجرد مجىء محمد بك اتخذ الحزبان اللذان كانا قد بدآ يتشكلان أثنـاء المرحله الاولى من الصراع ، شكلهما المحدد ٠ فمن جهة ، حول أيوب بك وافرنج أحمد ، ومحمد بك الكبير ، و، باشا الذى منح الاخير لقب سرعسكر(٢٥) نجد مصطفى بك الشريف ، والجزء الاكبر من طائفتى الانكشارية والمتفرقة (بزعامة محمد أغا) وضباط الاسباهية بدون فرقهم (رضوان أغا من الجاموليان ، عمر اغا من الجراكسة ، أحمد اغا من تفكجيان) و تتخذا الجارشيه وسليمان اغا مع بعض من رجاله ٠ وفى المعسكر الآخر نجد ايواظ بك أمير الحـج ، وابراهيم بك وقايطاس بك الدفتردار (٢٦) ومعهم قنصوه بك وعثمان بك (بارم ديله)، ومحمد بك قطامش ، وفرق الاسباهية الثلاث ، وأجاقا الجاوشية والعزبان مع ستمائة من المنشقين على أوجاق الانكشارية ٠ ان أزمة ١٧١١ تؤكد ذلك الصدع الذى أصاب التقسيمات التقليدية التى قامت عليهـا الحياة السياسية فى القاهرة حتى ذلك الوقت ٠ وقد جمع معسكر العزبان بالاضافة الى بكوات القاسمية البكوات الفقارية من عصبة قايطاس بك وعدد آخر من البكوات الذين كانوا يلزمون حتى الآن موقف الحياد ٠ وفيما عدا أوجاق العزبان الذى حافظ على وحـدته ، بدت الاوجاقات الاخرى شديدة الانقسام لدرجة عميقة ، سواء بأن ينضم جزء من الاوجاق لمعسكر معاد (الانكشارية) أو بأن يجد كبار الضباط أنفسـهم فى معسكر غير المعسكر الذى ينضم اليه جنودهم (الاسباهية) ٠ وهذه الانقسامات الداخلية تبين بجلاء شراسة الصراع الذى لم يكن من المستطاع أن ينتهى الا بسحق أحد الحزبين المتعـاديين ما دامت كل محـاولة للتوفيق ـ من نوع تلك الحلول التى كانت تتوصل اليهـا الاوجاقات عادة ـ قد أصبحت مستبعدة ٠ أما بقية الشعب (العلماء والاهالى) فقد كانوا بالمثل منقسمين بين المعسكرين ٠

وخـلال الحـوادث العسكرية ، العارضة والعشـوائية فى معظم الاحيـان بدأت تتكون

استراتيجية متماسكة يعود الفضل فيها على وجه التقريب الى محمد بك الكبير(٢٧) . فبعد هجوم فاشل من الانكشارية على معسكر العزبان اقتنع الأولون فيما يبدو بعدم جدوى الهجمات المباشرة(٢٨) ، فنزل محمد بك من القلعة ونقل العمليات الى المنطقة الواقعة بشارع الصليبة — حيث كان مقره — ليستطيع القيام بهجوم شامل موحد ضد العزبان الذين كانوا يحاصرون القلعة، ولكى يحاصرهم — هم بدورهم ، حسب الخطة التى كان قد لجأ اليها منذ البداية والتى كان العزبان قد احبطوها . وتمت مهاجمة مسجد السلطان حسن ، لكن محمد بك قطامش قام بصده ، فنصب المهاجمون مدافعهم خلف متاريس أمام المسجد فى سوق السلاح وكذلك على رأس شارع الصليبة ، لكن الذى نجح فيه محمد بك هو طرد العزبان من موقعهم فى سبيل المؤمنين جنوب الرميلة . ولكن يفك العزبان ذلك الحصار الذى ضرب حول مسجد السلطان حسن ولكى يدعموا المواقع التى كانوا يحتلونها فى منطقة الرميلة أقاموا حاميات فى وكالة المزاريق وفى مسجد محمد باشا وفى مسجد الامير أخور . وكانت هذه المواقع تحمى المواقع الامامية لمعسكرهم وتؤمن الاتصال لمسجد السلطان حسن، حصنهم الامامى . أما الانكشاريون — بدورهم — فقد وسعوا نطاق القصف مما سبب أضرارا بالغة للمبانى التى اتخذوا منها أهدافا لهم(٢٩) .

وعندما عجز محمد بك عن الهجوم على أعدائه فى الضواحى المجاورة للرميلة ، فانه عرض القيام بمناورة جديدة لكسر شوكتهم ، وذلك بارسال « عسكر » الى مساجد الحى الجنوبى للقاهرة بغرض قطع المياه والطعام عن جنود معسكر العزبان وعن مسجد السلطان حسن .

وما أن اشتم العزبان خبر هذه الخطة حتى بادروا باحتلال مسجد الجائى اليوسفى ومسجد المارداني من قبيل الاحتياط ، لكن الانكشاريين استطاعوا احتلال مسجد الامير سودون زادا الواقع بين المسجدين السابقين والذى أهمل العزبان احتلاله . ودارت معارك عنيفة عندئذ فى سويقة العزى لامتلاك المساجد(٣٠) ، بينما اضطر الأهلون الى الاحتماء فى بيوتهم ولم يكونوا بمستطيعين التزود لا بالطعام ولا بالمياه . وبعد أن قاوم العزبان ضد الحصار الذى فرضته الانكشارية على مسجد الجائى ، نجحوا بعد عدة أيام من المقاومة فى فك الحصار وطردوا خصومهم من مسجد سودون زادا .

وهنا ، قام الانكشاريون بمحاولة جديدة للالتفاف حول مواقع الاعداء ونتج عن ذلك اتساع جديد لمنطقة المعارك فى قلب القاهرة . وأرسل عمر — أغا الجراكسة ولكن بدون قوات من أوجاقة . ليحتل مسجد قجماس ، بينما كان على سليمان — كتخدا الجاوشية ولكن أيضا بدون جنود من فرقته — يستولى على مسجد المؤيد — فى باب زويلة — ومسجد اسكندر فى باب الخرق (٣١) .

وعندما اطمأن الانكشاريون للسيطرة على وسط المدينة ، بات عليهم أن يعزلوا الحى الجنوبى الذى يقع تحت سيطرة العزبان(٣٢) . وقد استطاع عمر أغا أن يستقر فى مسجد قجماس وأن يستميل اليه بعض الرجال فى الدرب الاحمر وباب زويله لكن العزبان قاموا على الفور بهجوم مضاد ، واستعاد صالح شوربجى الرزاز جامع قجماش كما استطاع أن يعاود احتلال منطقة باب زويله بمعونة من سكان المنطقة فيما يبدو — أولئك الذين أعياهم طول القتال واتساعه (٣٣) — واحتفظ العزبان بالسيطرة على الطرق المؤدية الى مسجد السلطان حسن ، وتلك المؤدية الى معسكرهم .

وحاول الامراء من جديد معاودة الاتصال بأيوب بك لوضع حد للصراع ، واقترحوا عليه تعيين باش أوداباشى جديد للانكشارية . أما افرنج أحمد وعبد الله اوداباشى — اللذان ينبغى أن يستبدل بهما غيرهما — فيمكن أن يعينا فى وظيفة شوربجى — أو أن يرسلا للمنفى . لكن أيوب بك رد بضرورة نفى « الثمانية » واعدام الامير حسن(٣٤) . وبذلك بقى كل من الحزبين على موقفه . وبعد مشورة العلماء(٣٥)، لجأ القاسميون الى « الوسائل الكبرى » تنفيذا لنصيحة ايواظ بك فقرروا تنحية خليل باشا — الذى كان منذ بداية الازمة قد أعطى تأييده لأيوب بك وللانكشارية — وتعيين قنصوه بك كقائمقام(٣٦)، وتنحية قادة الفرق الخمس وتعيين اغا جديد — موال لهم ومقبول من حزبهم — لكل أوجاق . وعندئذ اتخذ الباشا وافرنج أحمد من جانبهما —

وربما كرد سريع على هذه الاجراءات ــ قرارا بتجنيد فرق جديدة مرتزقة(٣٧) . ورغم ذلك ، ورغم مهارة الاستراتيجية التى وضعها محمد بك، فان ميزان العمليات على وجه العموم لم يكن فى صالح الانكشارية الذين لم يستطيعوا لا أن يحطموا الحصار المضروب حول القلعة ، ولا أن يلتفوا حول العزبان . ومع تعيين قائمقام جديد وأغوات جدد عن طريق خصومهم فان الانكشارية وحلفاءها ، أصبحوا يقاسون الآن من الفشل ــ الذى لا يمكن انكاره ــ فى خططهم السياسية .

٦ ــ معارك قصر النيل وموت ايواظ بك أول يونيو ١٧١١

لسنا نعرف على وجه التحديد ، أى من الفريقين هو الذى عمل على نقل العمليات الحربية الى خارج القاهرة . لكن هذه الخرجات اليومية العجيبة للفريقين للتصارع والقتال بالقرب من القصر العينى ، لم يكن غرضها ــ كما هو معلوم ــ تجنيب القاهريين ويلات الحرب .

ومن المصادر التى رجعنا اليها يمكن أن نستنتج أن الامراء ــ عندما وعوا صعوبة الحصول على كسب حاسم فى داخل المدينة ــ حاولوا السيطرة على المناطق التى يمر منها تموين المدينة ، وخاصة المياه النقية . وسواء كان القائمقام هو الذى اقترح قطع مجارى المياه التى تغذى القصور بحاجتها من الماء حتى يشعر الباشا والانكشارية بخطئهم أو أن الباشا وأيوب بك هما اللذان أرسلا ــ أولا ــ قواتهما (بدو الهوارة) لاعتراض طريق السقايين لحرمان خصومهم ومعهم سكان المدينة من المياه(٣٨)، فانه من الممكن أنيكون المتخاصمونقد وجدوا فى السهل الملىء بالحدائق والحقول ، والذى يمتد بين النيل والقاهرة ــ وهو المكان الذى كانوا يمارسون فيه تدريبهم على استعمال السلاح ــ أنسب مكان لعملياتهم العسكرية ، عن شوارع القاهرة الضيقة والمتعرجة ، ولذلك فقد اعتادوا ابتداء من نهاية مايو الخروج للتلاقى هناك .

وقد بدأت الاشتباكات الحادة ــ فيما يبدو ــ فى ١٢ ربيع الثانى (٢٩ مايو ١٧١١) وأمر أيوب بك والباشا أعوانهما من الهوارة بالتوجه الى شاطىء النيل والاستيلاء على جمال وحمير السقايين(٣٩) . وسرعان ما أصبح الماء شحيحا فى القاهرة حيث وصل ثمن القربة من الماء الى خمسة نصف فضة . عندئذ أرسل أمراء معسكر ايواظ بكبعض العسكر الى القصر العينى ليعيدوا تأمين حرية الاتصال بالنيل لكنهم هوجموا من محمد بك وهوارته وتفرقوا . وفى الغد توالت المعارك . وفى يوم الاثنين ١٤ ربيع ثان (أول يونية) . خرج أمراء المعسكرين من القاهرة ومعهم كل قواتهم ليبدأوا المعركة فىقلب الريف، وقدم ايواظ بك والحزب القاسمى منجهة الشمال (فى اتجاه بولاق) وجاء محمد بك وأيوب بك وحلفاؤهما من جهة الجنوب (نحو الآثار) . وتم اللقاء فيما بين القصر العينى والروضة . وبعد تبادل طلقات المدافع أصبح الاشتباك بالايدى ، واسفرت المعركة الرهيبة ــ وغير الحاسمة فى نفس الوقت ــ عن سبعمائة من القتلى ، وحسمت المعركة فى النهاية لصالح محمد بك . لكن ابرز ما حدث فيها كان مصرع أيواظ بك الذى قتل أثناء المعركة التى دارت بالقرب من المقياس .

وقد أحدث اختفاء أبرز الامراء القاسميين أثرا عميقا عكس المؤرخون فى كتاباتهم صداه . وعندما حملت رأسه الى أيوب بك ، انخرط هذا الاخير فى البكاء ــ فيما يقال ــ وقال لمحمد بك الكبير الذى كان مزهوا بانتصاره : «أنت نشأت فى الصعيد ولا تعرف شيئا عن أمور القاهرة . هؤلاء الناس قاسميون ، ولا يرون فيما حدث الا شيئا من فعل الفقاريين . ايواظ بك كان لديه الكثير من المال ، ولسوف ينفقون هذا المال فى سبيل الانتقام له » .

وسرعان ما وجد القاسميون ــ الذين أربكهم فى البداية موت ايواظ بك ــ رئيسا قادرا على الامساك بزمام حزبهم . فقد عقدوا اجتماعا عند قنصوه بك ، وقدم يوسف الجالفى مملوك ايواظ بك فى صحبة اسماعيل ابن الأمير الراحل ، وبعد أن حث الامراء على تنظيم صفوفهم للثأر لموت سيده ، تم تعيينه فى وظيفة سنجق أمير الحج وسر عسكر مكان سيده الراحل . وما أن تم الاعتراف به خليفة لايواظ بك حتى بدأ يغترف من الثروة التى خلفها سيده ليقوى صفوف حزبه وذلك عن طريق توزيع عطاءات سخية من المال على المخاربين .

وبعد هذه الايام الثلاثة التى تلت موت ايواظ

بك ، عادت المعارك فاستؤنفت خارج القاهرة حيث كان العزبان يتوجهان كل يوم تقريبا الى القصر العينى . وفى ١٩ ربيع الثانى (٦ يونية) هزم بدو الهوارة التابعون لمحمد بك على يد يوسف بك الجزار وأمراء حزبه . وفى ٢٧ ربيع الثانى (١٤ يونية) خرج الجيشان من باب واحد هو باب قناطر السباع وذهبوا للتحارب طول اليوم فيما بين القصر العينى والروضة . وفى المساء قام محمد بك بهجوم فاشل ضد مؤخرة العزبان وهم يعودون الى القاهرة ، وأوشك أيوب بك أن يقع أسيرا فى يد أعدائه . وفى ١٥ يونية ذهب يوسف بك لينهب القصر الجميل الذى كان يملكه افرنج أحمد على طريق بولاق ، فقام خصومه - أخذا بالثأر ، بدورهم - بنهب قصر حسين كتخدا . واستمرت موقعة ١٦ يونية يوما كاملا ، وخلفت على أرض المعركة حوالى أربعمائة قتيل ، وأصبح القتال أكثر شراسة بدخول أعوان جدد من البدو الى ميدان المعركة فى صف كل من المعسكرين : فقد استدعى أيوب بك بدو أولاد حبيب استعدادا لهجوم جديد ، وانضم بدو البحيرة الى صفوف العزبان ، ولكن لم يكن يبدو على أى من الفريقين ، طوال شهر يونية ، سواء خارج القاهرة أو حول القلعة ، أنه قادر على سحق الآخر(٤٠) .

٧ - هزيمة أيوب بك وموت افرنج أحمد

استمرت الأزمة - مع ما يصاحبها من أعمال العنف والتخريب والآلام التى فرضت على شعب القاهرة أكثر من شهرين . ولم يكن عناد كل من الفريقين ليسمح ببحث أية امكانية للسلام والاتفاق . ومن جهة أخرى فان قوانين القوى الملموس كان يمنع أية امكانية لاحراز نصر عسكرى . واتخذ أمراء معسكر العزبان - مستفيدين من الفرصة التى هيأتها لهم سيطرتهم على مدينة القاهرة - عدة قرارات فى منتصف شهر يونيه مكملة للاجراءات التى أتخذوها فى مايو والتى سوف تؤدى فى النهاية الى ارتباك المعسكر المعادى وذلك بضم المحايدين والمترددين الى صفوفهم ، فعملوا أولا على تعيين كتخدا من صفوف الانكشارية هو حسن جاويش الجلب الذى عين فى هذا المنصب عن طريق القايمقام وتعين له مقر فى بيت الوالى بالقرب من باب زويلة ، كما صدر الأمر الى أولئك الذين كانوا مسجلين فى دفتر الاوجاق بالذهاب للالتحاق به بلا أدنى تأخير . وفى ٢٥ ربيع الثانى (١٢ يونية) عمل السناجق والقايمقام على تعيين على أغا فى وظيفه اغا الانكشارية رغم قلة حماس الاخير للعودة فى مثل هذه الظروف - لشغل مناصب كان يشغلها بجدارة منذ عدة سنوات . وكان خلق «هيرارشيه متوازية»(٤١) اجراء ثوريا يضفى الصبغه الشرعيه دمر واقع ، هو وجود فريق من الانكشاريين المتحالفين مع القاسميين وفى صراع مع بقيه أوجاقهم . أما الانكشاريون الذين لزموا الحياد ، واولئك الذين سبق أن التجأوا الى معسكر العزبان أو الى اوجاقات أخرى فقد ذهبوا يلتحقون - من جديد بفرقتهم . وبعد ذلك بأيام (٢ جمادى الآل - ١٨ يونية) أمر أمراء العزبان بان يعلن فى شوارع القاهرة بأن كل من كان اسمه مسجلا فى أوجاق ويتقاضى منه راتبه فعليه أن يتوجه الى فرقته الاصليه فى خلال ثلاثه أيام والا فسوف تتخذ ضد شخصه وممتلكاته اجراءات عنيفة . ووجه تحذير - على وجه الخصوص - الى «العسكر» الذين كانوا بالقلعة بأن منازلهم ستستباح ان هم رفضوا الاذعان والطاعة . وقد أثار هذا الانذار - الذى كان الامراء القاسميون يملكون وسائل تنفيذه حيث كانو يحتلون المدينة شمال القلعة - بعض المتاعب للقصر » ، وبدأت موجة من الهروب تظهر فى معسكر الانكشارية بالرغم من تجول على اغا بالمدينة كى يعيد ضم المترددين .

وبينما كان الانكشاريون يحاولون - دون أن يحالفهم النجاح - أخذ معسكر العزبان على غرة ، وحينما كان قصف المدافع وطلقات البنادق تتوالى حول القصر ، وبالرغم من تعدد الخروج الى خارج القاهرة ، فان العسكر والامراء الذين تجمعوا عند قنصوه بك قرروا - للخلاص من الاسر - مهاجمة قصر أيوب بك الواقع فى الحى الرئيسى للحزب المعادى . وكان السنجق قد حول هذا المقر الفخم الى حصن منيع فقوى أسواره فيما بين مسجد ابن طولون وقناطر السباع بوضع الرجال والمدافع على أسطح المنازل المجاورة . وبدأ الهجوم يوم الاحد ٥ جمادى الاولى - ٢١ يونية بادئا من منزل ابراهيم بك أبو شنب بوحدة من الانكشارية

المنشقة ووحدة أخرى من العزبان كانتا تحت قيادة كور عبد الله أوداباشي. ومن منزل ابراهيم أبو شنب، وحسب التاكتيك الذى كان متبعا - فى العادة - أثناء معارك الشوارع داخل القاهرة لتفادى التعرض لنيران العدو، مر المهاجمون من المسكن المجاور المتصل بمسكن عمر أغا ثم غادروه للحظة، وأمر يوسف بك بوضع مدفع فيه ليحصل لنفسه على موضع قدم فى هذا الموقع وأخيرا وعن طريق ربع يقع بين منزل عمر أغا ومنزل أيوب بك بدأ الهجوم الكبير، وقرر أيوب بك الذى كان فى عزلة عن رجاله أن يهرب قاصدا استامبول، وقرر رضوان أغا الجامولیان وسليمان كتخدا الجاويشية، ومحمد أغا المتفرقة أن يسافروا معه فى نفس الوقت الذى كان يتجه فيه محمد بك الكبير الى الصعيد مع هوارته بينما اختار عمر أغا الجراكسة وأحمد أغا التفكجيان أن يبقيا فى القاهرة ليجربا حظهما. وعندما اقتحم المهاجمون مقر أيوب بك وجدوه خاليا من المدافعين عنه.

وكان هرب الأمراء ضربة قضية للباشا ولافرنج أحمد اللذين وجدا نفسيهما منذ الآن محرومين من أى دعم خارجى، وأصبحا على الفور محصورين داخل اطار ضيق. فبمجرد احتلال منزل أيوب بك أرسل القاسميون فصيلة مع بعض المدافع فوق جبل الجيوشى حيث يمكن التحكم فى قصر الباشا وفى معسكر الانكشارية، بالطريقة نفسها التى سبق أن تحكم بها الانكشارية فى معسكر العزبان. ومنذ الآن أضحت كل مقاومة مستحيلة: ولكى يتجنب الباشا قصف القلعة أمر برفع العلم الأبيض وأرسل القاضى ونقيب الأشراف للتفاوض مع الأمراء فى شروط التسليم. وبمجرد أن صدق رسميا على وثيقة عزله وعلى تعيين قنصوة بك فى منصب قائمقام نزل من السراية وسط الموكب المعتاد وذهب ليقيم - حسب العادة - فى أحد قصور القاهرة (٦ جمادى الأولى - ٢٢ يونية ١٧١١). وتم اقتحام وسلب معسكر الانكشارية الذى هجره من كانوا فيه، وطلب افرنج أحمد الأمان وحصل عليه لكنه اغتيل عندما تعرف البعض عليه بعد نزوله من القلعة. وكذلك أعدم عديد من زعماء حزبه سواء وقت سقوط القصر أو فى الأيام التى تلت ذلك أمثال: حسن أغا مستحفظان وعمر أغا الجراكسة وأحمد أغا التفكجيان.. وفى الوقت الذى بدأت فيه تصفية حقيقية(٤٢) فى القاهرة، وفى الوقت الذى اتخذت فيه اجراءات حربية ضد البكوات الهاربين، أعيد «الثمانية» الى معسكر الانكشارية وسلموا بواسطة حسن الجانفى كتخدا العزبان الى جانب حسن كتخدا وعلى أغا.

٨ - خاتمة

انتهت أزمة ١٧١١ بنصر ساحق للحزب القاسمى ولحلفائه الوقتيين وهم الأمراء القايطاسيين (أتباع قايطاس بك)، وثبت القائمقام الأغوات الذين كانوا قد عينوا فى الأوجاقات السبعة، وسافر محمد بك الصغير «قطامش» - الذى عين حاكما لجرجا - على رأس حملة لاخضاع الصعيد، وكان على محمد بك الكبير أن يهرب كأيوب بك الى استامبول، وأجبر الهوارة على الخضوع والتماس الأمان. لكن هزيمة أيوب بك عادت - فى النهاية - بالفائدة على من كان المسئول الأساسى عن الأزمة وهو الامير الفقارى المنشق: قايطاس بك. فاتجاه حزب قاسمى أضعفه موت زعيمه الرئيسى، فان قايطاس بك قد فرض سلطته فى السنوات التالية لعام ١٧١١، وفيها مارس الأمراء الفقاريون مايشبه احتكار مناصب حكام الأقاليم تلك التى كانت مقسمة من قبل بالتساوى بين الحزبين فى نفس الوقت الذى اختص فيه قايطاس بك نفسه بمنصب الدفتردار. ومحمد بك قطامش (تابعه) بمنصب أمير الحج وهما أعلى منصبين فى الدولة. واستمر هذا الوضع حتى عام ١٧١٥. وفى هذا العام نجح القاسميون - بدعم من عابدين باشا الذى وصل الى القاهرة فى ديسمبر ١٧١٤، فى ابعاد منافسيهم الفقاريين من الوظائف الاساسية. وباغتيال قايطاس بك فى يولية ١٧١٥ وبنفى محمد بك قطامش بدأت فترة من السيطرة القاسمية. لم يقدر لها أن تنتهى الا عام ١٧٢٣ باغتيال اسماعيل بك بن ايواظ.

أن ازمة ١٧١١ قد ارتدت كل المظاهر المعتادة لقواعد الحسابات بين جماعات المماليك المتخاصمة كما عرفتها القاهرة كشىء عادى أثناء القرنين السابع عشر والثامن عشر. وقد ظلت الحرب بين حلفى القاسمية - عزبان، والفقارية - انكشارية مسألة امراء مرتبطين باتفاقات ضمنية

بعيدة عن الشعب المحلى الذى اكتفى بأن يعانى – فى سلبية – من آثارها • ويفسر البعض أحيانا نقل المعارك الى خارج القاهرة بأنه جاء نتيجة لرغبة الامراء فى ابقاء الرعايا بمنأى عن شئون المماليك (٤٢) . ومع ذلك فان هذا «الا اسهام» لم يكن كليا على الاطلاق • فقد سبق أن عرفنا أن العلماء قد تدخلوا فى الأزمة وأن كان ذلك لوجه الحق – بطلب من الامراء ، كما أن العلماء قد انقسموا على أنفسهم بعمق ازاء هذه المشكلة، ومن جهة أخرى فان بعض الملاحظات التى اوردها المؤرخون توحى للذهن بأن شعب القاهرة فى لحظات معينة من الصراع خرج عن تحفظه لكى يساهم بدور لصالح القاسميين – غربان(٤٣) لكن ، ربما كان هؤلاء المؤرخون ينساقون وراء عواطفهم التى كانت تميل لصالح القاسميين . وقد جعل على الشاذلى – وهو الذى كان يعكس بلا شك وبقدر من الدقة مشاعر القاهريين – جعل من نفسه عدة مرات صدى لما كان يشعر به الاهلون من ملل تجاه تتابع العمليات الحربية ويشير – بوضوح – الى انهم يلقون بمسئولية الامر – بقدر متساو – على كلا العسكرين .

ومع ذلك فأن ازمة ١٧١١ تختلف من عدة وجوه عن «ثورات» القاهرة الاخرى • وقد دهش المؤرخون – بالطبع – من هذه الخرجات اليومية – والمتفق عليها – خارج القاهرة ، وانتهى بهم الامر أن اعتبروها ملمحا من الفولكلور المملوكى • لكن الحرب الاهلية عام ١٧١١ لم تكن بأية حال حربا هينة ، فقد كانت طويلة لدرجة شاذة ، كما أنها بلا شك كانت من أكثر الحروب التى عرفتها القاهرة دموية ، وقد قدر بوميه Paumier وهو رحالة فرنسى خسائر الفريقين بحوالى أربعة آلاف رجل وهو رقم قد لا يكون مبالغا فيه اذا وضعنا فى الاعتبار أن معارك أول يونية وحدها خلفت على أرض المعركة حوالى الف رجل من العسكرين ، كما أن الاسهام الفعال لجنود البدو الذى جد فى طلبه كل من الفريقين يعطى بالمثل ملامح خاصة لهذه الازمة ، بالاضافة الى أن لجوء المتخاصمين الى استراتيجية مدبرة بعناية لحد ما ، وتلك المناورات البارعة لمحمد بك الكبير – رغم أنها لم تكلل بالنجاح أثناء المعارك داخل القاهرة تسهم فى أعطاء هذه الازمة مكانة مرموقة بين « الثورات » المملوكية فى القاهرة العثمانية .

هوامش :

(١) قام المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة بنشر هذا المقال عام ١٩٦٥ وقد ترجم ونشر باذن من المؤلف .

(٢) درس هولت M. Holt المخطوطات العربية المتصلة بتاريخ مصر ابان هذه الفترة فى مقاله *Al Jabarti's introduction to the history of Ottoman Egypt* (Bulletin of the school of the oriental and African studies, 1962.

وقد خصص الدكتور محمد أنيس دراسة مطولة لمجموعة المصادر اللازمة بعنوان : مدرسة التاريخ المصرى فى العهد العثمانى . القاهرة ١٩٦٢ . ص ٥٨

(٣) استوحى مارسيل Marcel كتابه *L'Egypte depuis la conquête des Arabes*, Paris, 1848. من التأريخ الذى كتبه الشيخ اسماعيل خشاب (دار الكتب باريس . مخطوط عربى برقم ١٨٥٨) ، كاستجابة لطلب الفرنسيين فترة حملتهم على مصر . والمؤلف كما هو واضح كتب بعد فترة طويلة جدا من الأحداث لذلك كان هاما من وجهة نظر جغرافية التاريخ أكثر منه فيما يتعلق بالأحداث نفسها .

(٤) كانت التجارة الفرنسية تدخل ضمن نطاق حماية الانكشارية . ويبدو أن القناصلة الفرنسيين كانوا يحصلون على تأييد مطلق من افرنج أحمد لكافة مشروعاتهم ولذلك كانوا يتمنون له – بالطبع – كل النجاح .

(٥) ظل تاريخ مصر العثمانية وخصوصا تاريخ القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر مليئا بالغموض وعرضة لسوء الفهم اذ لم تدرس المصادر العربية التى تعرضت له وبالتالى لم يستفد منها عند التأريخ لهذه الفترة بخلاف مؤلفات الجبرتى الذى لا يقدم عن هذه الفترة الكثير من التفاصيل – لكن المؤلفات التى نشرت اخيرا تسمح بتكوين فكرة أكثر تحديدا عن التطور السياسي والنظم الادارية . أنظر على وجه الخصوص *The Financial and Administrative Organisation of Ottoman Egypt* (1517-1798), S. Shaw, Princeton, 1962.

وكذلك *Ottoman Egypt in the eighteenth Century* كامبردج ١٩٦٢ . وكذلك *Ottoman Egypt in the age of the French Revolution* (Harvard, 1964).

وفى هذا الكتاب ترجم Shaw مذكرات حسين افندى التى نشرها شفيق غربال عام ١٩٦٣ تحت عنوان « مصر عند مفرق الطرق » .

(٦) كان عدد فرق الجيش العثمانى بمصر سبع فرق (أوجاقات – المفرد – أوجاق) أهمها هى الانكشارية وتعنى فى اللغة التركية الفرقة الجديدة وكانوا يسمون فى القاهرة ايضا مستحفظان بمعنى حراس بسبب دورهم فى حماية

القلعة ومدينة القاهرة ، ثم الاوجاق الغريم : عزبان ومعناه عساكر المشاة . وكان لكل منهما معسكره بالقلعة ويسمى (باب) .

(٧) هذه الاعتبارات العامة لاتلقى مطلقا بالا للحركات السياسية والاجتماعية التى حدثت فى هذه الفترة مثل : الموقف داخل جماعة الانكشارية ، ظهور «مصلحين» مثل كوتشك محمد وعلى أننا مما يتطلب دراسة عميقة تكملة لتلك التى بدأها P.M. Holt فى مقاله عن كوتشك محمد .

(٨) «افرنج» كما تذكره المصادر العربية لكن «افرنك» (التى نجدها فى وثائق المحفوظات) أكثر مطابقة للنطق فى ذلك الوقت ونجده مكتوبا «فرانك» فى الوثائق القنصلية .

(٩) كان يقود أوجاق الانكشارية ـ ككل الاوجاقات ـ أغا يعاونه كتخدا « ملازم » وعند الانكشارية الذين كان يرسل أغاهم من استانبول أو يتم اختياره من صفوف الجاوشية أو المتفرقة (فرقتين بالجيش العثمانى بمصر) كانت رتبة كتخدا هى أعلى رتبة يمكن أن يصل اليها فرد فى العسكرية المصرية ، وأصحاب الحق فى هذه الوظائف كانوا يلعبون دورا حاسما فى أوجاقاتهم ،. أما الكتيبة (أودا) فكان يقودها أوداباشى أى قائد الكتيبة أما ضباط الصف هؤلاء فكان يقودهم باش أودا باشى أى رئيس قواد الكتائب وكان فى الغالب شخصية قوية وبمارس فى الواقع قيادة الاوجاق منذ نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر .

(١٠) كان الحزب المعادى لافرنج أحمد بزعامة «ثمانية» ضباط (تذكر المصادر القنصلية أنهم سبعة) لكن قائمة أسمائهم تختلف من مصدر لآخر . وهناك ـ فى مختلف المصادر ـ اتفاق على هذه الاسماء الستة : ناصف كتخدا القازدوغلى ، كور عبد الله باش أوداباشى ،مصطفى كتخدا الشريف ، قرا اسماعيل كتخدا ، ابراهيم أوداباشى حسن كتخدا النجدلى .

(١١) بخلاف مايذكره الشاذلى من أن «الثمانية» كانوا مخولين بالعودة الى القاهرة بعد شهرين فقط من النفى ، يبدو من الافضل أن نأخذ بما ذكره القينالى والدمرداش اللذان قررا أن الثمانية لم يعودوا الى القاهرة الا بعد سفر محمل الحج بقيادة ايواظ بك الذى عين أميرا للحج فى مايو ١٧١٠ . أما أحمد شلبى (والجبرتى) فقد كانا أقل تحديدا للاحداث التى أدت الى أزمة ١٧١١ والتى تبدو فيها مسئولية خصوم أيوب بك وافرنج أحمد بوضوح .

(١٢) بخلاف طائفتى الانكشارية والعزبان هناك المتفرقة الذين يحتلون المقام الاول ، ثم الجاوشية (رسل) الذين كانوا مكلفين بمهام مختلفة فى خدمة الباشا ثم هناك فرق الاسباهية الثلاث وهى : جامولبان (ركاب الجمال) وهم متطوعون ، وتوفكجيان وهم الفرسان ثم الشراكسة وهم فرقة تتكون أصلا من شراكسة المماليك .

(١٣) كان قدامى ضباط الاوجاقات يسمون : اختيارية وهم يشكلون مجموعة ذات نفوذ فى فرقهم . (المفرد : اختيار) ،.

(١٤) وهكذا طالب القاسميون ـ فى صفوف الجامولبان ـ باحلال على أغا (أغا مستحفظان سابق) محل رضوان أغا وكذلك طالب الجاويشان بتغيير سليمان كتخدا واسماعيل أغا خليفة ابراهيم بك ،.

(١٥) حسبما يذكر الشاذلى ـ الذى تنقصه الدقة عند عرض مقدمات الازمة ـ فان «الثمانية» هم الذين لجأوا ـ أولا ـ الى رجال الازهر وحصلوا ـ بعد دفع مبلغ من المال ـ على فتوى تخولهم حق قتال الجماعة التى تمنعهم من العودة الى معسكرهم . لكن افرنج أحمد حصل بعد ذلك من نفس هؤلاء العلماء . الذين كانوايميلون له ـ على فتوى مضادة . ويذكر الدمرداش أن الانكشارية استشاروا العلماء الذين أصدروا فتوى ضد « قطاع الطرق» بعد بدء العزبان محاصرة القلعة .

(١٦) عرب اليسار : حى يقع فى طرف قراميدان جنوب القلعة . وهذه العمليات يقصها الشاذلى بطريقة مختلفة قليلا اذ يذكر أنه بمجرد رفض الباشا عودة «الثمانية» عقد اجتماع عند العزبان استشير فيه ابراهيم الصابونجى أودا باشى . وتقرر فيه أن يقوم العزبان بهجوم ضد باب المحجر فى الوقت الذى يقوم فيه السناجق بقطع المجرى الذى يغذى القلعة بالماء .

وفى هذا الوقت كانت هناك مناوشة فى السواقى بين قنصوه بك وعثمان بك ومحمد بك قطامش وبين بعض من رجال أيوب بك .

(١٧) يتحدث الشاذلى بتأثر واضح عن قذائف تبلغ مائة طلقة مدفع وعن آثار التلفيات والخسائر التى أحدثتها .

(١٨) تبعا لما يذكر الشاذلى فان القصف بدأ يوم الخميس ١٦ صفر ١١٢٣ (٥ ابريل ١٧١١) لكن أحمد شلبى (والجبرتى) يقدمان تواريخ مختلفة .

(١٩) وربما كان سبب تحفظهم هذا هو خوفهم من أن يتخذ أيوب بك (الذى نصب المدافع على جبل الكبش قريبا من منزله) من تدخلهم ذريعة لاستباحة مواقعهم .

(٢٠) حسب رواية الشاذلى و ١٣ ـ ١٥ يوما حسبما يذكر أحمد شلبى والجبرتى وثلاثة أيام فقط حسبما يروى الدمرداش والقينالى ،.

(٢١) يتهم كل من الدمرداش والقينالى افرنج احمد بأنه عاود القصف فى الوقت الذى كان بكوات المعسكر المنافس ينتظرون رد أيوب بك وقال ابراهيم بك وهو يسمع المدافع تعاود قصفها لمعسكر العزبان « هذا جواب الصلح» .

(٢٢) وهذا مايمكن استنتاجه من يوميات على الشاذلى الذى يعكس رأى «رجل الشارع» .

(٢٣) كانت الاوامر الصادرة من الباشا ـ الذى يحكم مصر باسم السلطان ـ تسمى بيوورلودى وهى كلمة تركية معناها «لقد أمر .. لقد تقرر ..» أما كلمة فرمان فقد كانت مخصصة للقرارات والاوامر السلطانية .

(٢٤) ينسب على الشاذلى الى هذا البك توجيه العمليات داخل معسكر الانكشارية وكذلك توجيه المحاولات المتتابعة التى أدت الى نقل المعارك الى داخل القاهرة

بينما يميل أحمد شلبى (والجبرتى) الى التركيز على الدور الذى لعبه افرنج أحمد .

(٢٥) قصة استدعاء محمد بك كما توردها رسالة الشيخ على الشاذلى مفصلة جدا . وحسبما يذكره القينالى والدمرداش اللذان كانا بالطبع متحاملين على محمد بك ، فان الهدنة قد قطعت بعد وصوله ، ولكن تبعا لمراسلات Peleran فان محمد بك لم يصل الى القاهرة الا بعد قطع الهدنة فى ٤ مايو ١٧١١

(٢٦) كان قاضى العسكر ونقيب الاشراف منحازين لصف الباشا .

(٢٧) من بين بكوات مصر الأربعة والعشرين (سنجق بك) ، ثمة اثنان على أكبر درجة من الاهمية وهما الدفتردار وهو المختص بشئون المالية وأمير الحج الذى يرأس مركب محمل الحج وكانا فى رتبة « وزير » .

(٢٨) واقعة البدرام (اسم المكان الذى يفصل بين المعسكرين المتنازعين) التى يذكرها مؤلف الرسالة وربما كان القصد منها التمهيد لهجوم خادع وهو ما تحقق بطريقة رائعة بمعونة من الكلاب الضالة فى حى الرميلة كما يذكر الدمرداش والقينالى بينما يتحدث أحمد شلبى والجبرتى عن هجوم غير مثمر ضد معسكر العزبان ثم عن طريق قراميدان وفى تاريخ متأخر .

(٢٩) حسبما يذكر الشاذلى ، كان مسجدا المحمودية ومسجد الامير آخور من بين المبانى التى أصيبت . وتأثر القاهريون بالغ التأثر بهذا القصف الذى كان «يضىء فى الليل كالبرق» مما جعلهم يظنون أن الارض ستميد من تحت أقدامهم . وتولى التعليقات الحزينة للمؤرخ أهمية كبيرة لردود الفعل هذه .

(٣٠) وصفت هذه المعارك بدقة فى رسالة على الشاذلى ، بينما لم يميزها أحمد شلبى والجبرتى عن العمليات التى دارت فيما بعد في حى باب زويلة .

(٣١) حاليا باب الخلق .

(٣٢) هذه المرحلة من العمليات وصفت بكثير من التفاصيل عند أحمد شلبى والجبرتى بأكثر مما وصفت فى رسالة على الشاذلى . أما القينالى والدمرداش فيرتبانها بعد موت ايواظ بك (أول يونيه) وينسب أحمد شلبى والجبرتى فكرة هذه المناورة الى افرنج أحمد ، لكن القينالى يرى أن محمد بك هو الذى اقترح فكرتها التى تتطابق مع استراتيجيته أثناء الازمة بكاملها .

(٣٣) صبح التزود بالمياه ـ على وجه الخصوص ـ بالغ الصعوبة وبلغت جرة المياه العذبة سعرا خرافيا (واحد نصف فضة للجرة) .

(٣٤) لاتذكر محاولة المفاوضات هذه الا عند على الشاذلى ويبدو أنها حدثت وقت أن كان أمراء معسكر العزبان يستعدون لاتخاذ اجراءات لايمكن علاجها . ويؤكد أحمد شلبى والجبرتى أن محاولة بذلت من جانب الباشا، بعد تعيين قائمقام ، لاقناع البكوات المعادين بالمجىء الى القاعة لعرض شكواهم ضد الانكشارية ، لكنهم تهربوا من ذلك العرض .

(٣٥) أو على الاقل فريق منهم : اذ استدعى ايواظ بك واتباعه العلماء المخلصين لهم وبعد أن شرحوا بالوقائع تحيز الباشا وحوادث العنف التى وضحت مسئولية الهوارة عنها ، عندئذ حصل ايواظ بك واتباعه على فتوى تخولهم حق «الدفاع عن النفس» .

(٣٦) حسبما يذكر القينالى والدمرداش فان عزل الباشا وتعيين قائمقام جاء بعد وقت قليل من وصول محمد بك الكبير الى القاهرة (فور تعيينه سرعسكر من قبل الباشا وهو الامر الذى كان السبب المباشر فى القرار الذى اتخذه الامراء) وفى هذين التاريخين نذكر أحداث المعارك بعد موت ايواظ بك . والقائمقام هو الشخص (بك على

في مبادىء النقد عند العقاد

بقية المنشور على ص ٩

بالرجال ، وان كنا لا نصدق بالحب النادر فلنصدق بالحب الشائع ، وان كنا لا نحلم فلنشعر ، وان كنا نجعل الحلم واقعا فلنجعل الواقع حلما ، ونحن غير مخدوعين ولا سائمين » ٠

أليس هذا انتصارا أشبه بالهزيمة ؟ واذا تخلت الفردية عن أحلامها مع آلامها ، فهل تبقى الا السوقية ؟ لا جرم كف المازنى عن قول الشعر ، واستحال شعر شكرى الأخير الى نثر ميت ، وأصبحت معظم قصائد العقاد في دواوينه الأخيرة خطبا أشبه بقصائد الشعر التقليدى التى طالما عابها فى شبابه ٠

ولا شك أن تقدم السن بالشعراء الثلاثة كان ذا أثر فى هذا التحول ، فقد بقيت جذوة المثال حية ، بضع سنوات أخر ، لدى شعراء الشباب من مدرسة أبولو ، ومع ذلك فانها لم تلبث أن خمدت عند هؤلاء أيضا ، فان الرومنسية ، أو الصورة الأدبية للمذهب الفردى ، لم تعد تستطيع أن تغذوها ، وكان لابد لمن ثابر منهم على قول الشعر أن يقتبس من نار أخرى ٠

لقد أفلس المذهب الفردى ٠ أفلس فى الأدب كما أفلس فى كل ميدان آخر من ميادين النشاط البشرى ٠ وشعر العقاد ، كما شعر كثير من مفكرى جيله فى الشرق والغرب ، بأزمة المذاهب الفردية ٠ وظهر هذا الشعور عنده فى مظهرين متناقضين :

هجومه ، فى آرائه النقدية الأخيرة ، على الواقعية الاشتراكية التى تنقل القيم الأدبية من الفرد الى الجماعة ، ورجوعه عن كثير من آرائه النقدية الأولى ، التى كانت تدعو الى التحرر من كثير من الأشكال التقليدية ليصبح الشعر صورة للانسان والعصر ٠ ويمكن تلخيص فكرة النقدى فى سنواته الأخيرة فى هذه الدعوة المستحيلة : أن يحافظ الشعر على مضمونه الفردى وشكله التقليدى ٠ ولذلك انصبت أهم جهوده النقدية على دراسة الأشكال اللغوية ٠

الدوام ابتداء من ١٦٠٤) الذى يرعى الامور أثناء الفترة التى تنقضى بين موت أو عزل أحد الباشوات ووصول خليفته ٠ وعندما كان البكوات يعزلون الباشا كانوا يقومون بتعيين واحد منهم كقائمقام ٠

(٣٧) وضع هذا النوع الجديد من العسكر تحت قيادة أغا ٠ ويذكر الجبرتى أن عددهم كان يبلغ ٨٠٠ لكن منهينولت Monhenault يتحدث عن فرقة تبلغ ٣ آلاف رجل يقودها الباشا ٠

(٣٨) يؤكد ذلك الجبرتى واحمد شلبى ومن المعروف أنهما معاديان لمعسكر أيوب بك ويميلان لتحميله مسئولية الآلام التى قاسى منها شعب القاهرة ٠ وقد تبنى وجهة النظر هذه الشعراء الذين اتخذوا صف المعسكر القاسمى عندما تباكوا على آلام هذا الوقت ولاتتيح لنا النصوص أن نقول ما ان كان محمد بك هو أصل هذه المناورة الجديدة فى حصار المعسكر المعادى ٠

(٣٩) أنظر مقالنا «عن السقايين فى القاهرة » مجلة المجلة عدد اكتوبر ١٩٦٦ ٠

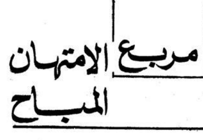
(٤٠) يتحدث مؤلف الرسالة عن حوادث السلب والنهب التى قام بها بدو كلا الحزبين ويذكر فى هذاالصدد مايشبه باتفاق جنتلمان يعطى لهذه الحرب المليئةبالاتفاقات المحترمة من كلا الجانبين نوعية خاصة : اذ كان علىالعرب قتال العرب بينما كان من حق الانكشاريين فقط أن يتطاولوا» على العزبان ، ولاتذكر المصادر الاخرى ــ وهى متحيزة لمعسكر القاسميين ــ أية اشارة لمسألة اللجوء الى البدو من جانب أى من الفريقين ٠ ويذكر مؤلف الرسالة أن أيوب بك ومحمد بك اقترحا عندئذ على الامراء المعادين وعلى العزبان وضع حد لهذه المعارك عن طريق نفى «الثمانية» واعدام الامير حسن ٠٠ وكان الشىء الوحيد من مطالب خصومهم والذى وافقوا عليه هو عزل الباشا ٠ لكن القاسميين رفضوا هذه الاقتراحات ٠

(٤١) والذى اكتمل بتعيين كور عبد الله ــ أحد «الثمانية» ــ فى وظيفة باش أوداباشى ٠

(٤٢) على سبيل المثال فقد نفى العلماء الذين كانوا قد أفتوا لصالح الانكشارية ٠

(٤٣) مما يؤكد هذه الطريقة فى رؤية الامور مايذكره de Laporte (نقلا عن اسماعيل خشاب) فى وصف مصر (الدولة الحديثة ــ جزء ثانى) «ورغبة من البيتين المملوكيين الموجودين بالقاهرة فى ألا يجعلا من سكان القاهرة ضحايا لاحقادهم الشخصية فقد اتفقا على التلاقى فى سهل خارج المدينة حيث كانا يذهبان للنزال ، وفى المساء يعود كل منهما الى مقره من شارع مختلف ، ولذلك فان هذا النزاع لم يعكر صفو الامن العام فالاسواق مفتوحة وكل امرىء يسعى لعمله » ٠

(٤٤) يذكر الدمرداش على سبيل المثال أن أولاد الحارة ــ أثناء عمليات عمر أغا بالقرب من باب زويلة ــ قدموا مساعدة فعالة الى صالح شوربجى الرزاز الذى أرسل من قبل العزبان ٠ ويذكر الجبرتى واحمد شلبى حالات مماثلة من ردود الفعل بدرت من شعب القاهرة لصالح العزبان ٠

مربع الامتهان المباح

سأعتها حاول أن يفسر الأمور فخيل اليه أن أعز الاشياء ضاع ٠٠ فر من بين انامله لا يدرى كيف ، تسرب الى الفراغ او ذاب لا يدرى متى ٠٠ فى طريق عودته كانت الرؤيا تزداد قتامة وسخفا ٠

« قودينى يا أماه الى وادى النور ٠٠ قودينى حيث الفجر الازلى يمهد للانسان سبيل الرؤيا خلف الكثبان الرملية بعد سراب السنوات ٠٠ قودينى حيث المدن المزدهرة والآفاق الرحبة ٠ »

ولكم كانت أمه تتأمله فى صمت مشدوه أخرس ٠٠ وكثيرا ما حيرتها نظراته المستغيثة الشاكية أحيانا ، والتى تتأبى وتتعالى أحيانا أخرى ٠

« لا شك اننى أشبه الى حد كبير نخلة عقيمة مهجورة مهملة » ٠

عندما فوجىء بوجه المرأة القديم المحترف يتسلل الى عينيه فيخطفه من أفكاره ٠٠ ليبحث فى رأسه عن المكان والزمان الذى شافها فيه ٠٠ وعندما تذكرها ٠٠ تذكر على وجه الخصوص جسدها المترهل مجردا من كل ما يستره ٠٠ حاول للحظة أن يستعيد حيويته فابتسم ، ردت على ابتسامته بمثلها وهمت بالمسير ٠٠ لكنه تقدم نحوها فى خطى ماجنة الرغبات ٠٠ ادركت هى بغريزتها انه يريدها ٠٠ توقفت ٠٠ همس فى أذنها طالبا منها أن تتبعه ٠٠ تدللت ، الح فى مطلبه ساخرا بكلمات مفضوحة فجه٠٠تمنعت٠٠ ولم يعد هناك مفر من أن يتنازل عن لهجة الحاكم بأمره ٠٠ راح يلاطفها للمرة الأولى :

ـ خمس دقائق ٠٠ أؤكد لك فأنا وحدى ٠

تمردت تماما فبدأ يحايلها ويغريها بلغة الصياد المحنك ٠

ـ سأدفع مقدما ٠

ادارت الجسد الذى طالما احتواه وسارت فى الاتجاه المعاكس لتؤكد اصرارها على الرفض ، تهاوى من مركز الصياد ليصبح متسولا مستكينا ومستعدا للدفع فورا ٠ ان يبتذل الرجل لامرأة كان يرفضها بكبرياء ويغلق فى أكثر المرات بابه فى وجهها الباحث عن مأوى « المأوى مشغول هذا المساء يا عزيزتى ٠ وربما يكون من الاجدى عودتك



بقلم : أحمد الشيخ

فى صباح الغد » ان يتهاوى حتى ليكاد يقبل يدها فى عرض الطريق لقاء لحظة عربدة تنسيه سخف موقف بعينه جاء فى ختام مجموعة من المواقف السخيفة المملة ٠٠ لحظة كالتى ارتسمت فى خياله وجردتها من ثيابها الرثة وفرشتهـا فوق السرير الخالى ٠٠ لكنها ترفض ٠٠ لا يدرى لماذا تلح على الرفض كأنما تريد أن تمعـن فى اذلاله مرة ٠٠ صرخت ثم راحت ترمح هربا ككل الاشياء تفر من بين انامله ٠٠ لقد افتقد حيويته بلا شك وبالتالى ثقته فى نفسه ٠٠ ربما ٠٠ ربمـــا أيضا لم يكن هو « هو » ٠

لكل ذلك كان يطيب له فى الأيام الأخيرة ان يتأكد من ملامحه ٠٠ يمعن النظر فى المرآة ليطالع العود المحنى والعنق النحيل النحيل كأنه خيط دوباره ٠٠ والوجه الحائر تتوسطه عدسات منظار سميك ٠٠ والكف المرعوش وهو يمتد باللفافة الى الشفاة المدمنة الباهتة ٠ ٠ومقدمة الرأس التى تعكس شعاع الشمس ولافتات النيون منذ تخلت عن الشعر فتخلى عنها ٠٠ ويشـــك ان كان هو « ليس هو » فذلك المسخ شىء آخر لا يخصــه ٠٠ يتزايد الشك فيصر على أنه بريء من كل الملامح التى يطالعهـا حياله ٠٠ العود المحنى والصـــلعة وعدسات المنظـــار والكف المرعوش والعنـــق النحيل ٠٠ هذه الاشياء لم تكن لتخصه يوما ٠٠ يذكر تماما انه كان شيئا آخر ٠٠والى مدى قريب جدا كان شيئا آخر ٠٠ فالمدى الزمنى الذى تمت فيه كل هذه التغييرات محدود ٠٠ ربما لا يتجاوز شهورا معدودة عاشها مغتربا هائما على وجهه ٠٠ يحلو له احيانا البحث عن كتاب بلا غلاف ٠٠ أو طفل لم تلده أمه فى مدينة معتمة بلا أضواء ٠

ربما كان يبحث عن وجــه الحقيقــة أو وجــه الشيطان ٠٠ فالشيطان مثل الحقيقة ٠٠ ليست له ملامح مؤكده ٠٠ ترى هل يســتطيع العثور على وجه الشيطان أو الحقيقة يوما ٠٠ أم انهـــا امنية أسطورية وحلم معتوه متعب ٠٠ لو انه يبحث عن شىء محدد يمكن قياسه ووصــــفه لكان الامر يسيرا ٠٠ كل الاشياء الموصوفه موجوده ٠٠ أما أن يدور بحثا عن شىء وهمى الصفات والمعالم فهو الأمر المضنى حقا ٠٠ والذى يشغل فكره أكـــثر حقا ٠٠ ربما أكثر من عجائب الدنيا السبع ٠٠ انه ما زال برغم كل شىء يتنفس ويتحرك ٠٠ لا يدرى كيف نفذ بجلده من كف الموت العربيد ٠٠ يوم حط قدمه اليسرى عند مدخل المدينة نذر روحه قربانا فى أى وقت لعجلات المركبـــات المحمومة المتعجلة ٠٠ وفى كل المرات التى دفعوه فيها دفعا للشجار كان يبدى استعدادا خرافيا للموت ٠ بل انه كان فى أحـلامه يتمنى الســـقوط السريع المباشر ٠٠ اما ذلك الموت البطىء الذى يتســلل خفية الى كل مكوناته ليستلب عنصر الحيـــاة من بعض الجزئيات فى رتابه ونظام يعينه ، فهو الامر البغيض المذهل ٠

وعندما تدور الافكار المتشـابكة كالعاصفة فى دماعه يتساءل ان كان هو « ليس هو » وانه اداة مسحورة تحمل فى جوفها كائنــــا آخر غــيره ٠٠ وليتاكد من انه يخرف وانه واهم ٠٠ كان يدق رأسه فى أى الجدران أو يدكهـــا فوق أرضيــه صلبة ٠٠ ويصرخ فى هوس معتوه مرهق : ـ اننى لست غيرى ٠ انا هو أنا على وجه اليقين ٠٠ لكن لماذا أنا هو انا ٠٠ ؟ لماذا لا أكون شيئا آخر ٠٠ : رغيف فى كف جائع بلا شهية ، أم لطفل غريب لم يولد قط ٠٠ أو اغنية على شفاه عذراء فى أقصى شمال الشمال ، لماذا لا أكون حلما ٠٠ أو نخلة ٠٠ تمام نخلة عقيمة مهملة ٠٠ مغروســـة فى صلب الارض على أمل وحيد مضــحك ٠٠ ان تثمر فى موسم الحصاد التالى ٠

وعندما يعثر على نفسه بهذه الكيفية يستكين ويهمد ٠٠ يرتاح ويهـــدأ ٠ قال لامه مرة وكأنه يزيح عن صدره ثقلا مدمرا لحوحا :

ـ لست جبانا وان كنت أخشى البقاء فى عكس التيار العنيد ٠٠ كل ما أخشـــاه هو أن تحطم الدوامات الرهيبة رأسى ٠٠ أو تسلب منها أداة الفهم والادراك ٠٠ أو ربما وعلى أحسن الفروض تضللها وترسم لها واقعا مزخرفا كقناع البهلوان الذى شفناه يوما فى الزقاق والـــذى كان يدارى وجهــا مخطوفا تدب فى أركانه صـــفرة الموت والاعياء » ٠

يومها تأمل وجه أمه الســـاكن فتأكد لديه أن لأمه اذنا من طين وأخرى من عجين ٠٠ ربما كانت بلا أذان حقيقية ٠٠ ربما كانت صورة الآذان على جانبى الوجه خدعة مقصـــودة ٠٠ رسم زخرفى مزوق محكم التلوين ٠٠ كان يمنى روحه بلحظة

ارتياح بعد أن ألقى بمخاوفه للآذان الصماء وغاص فى حضن فكرة طارئه .

ــ هى لعبة قديمة تعلمناها من الحمار العجوز المدهش فى القرية القاتمة الجدران والوجوه التى عشنا سنوات العمر الاولى فى طرقاتها .

كانت القرية كالمقبرة .. كانت وجوه الخلق فيها باهتة مجهدة .. كانما هى أشباح وهياكل تتنفس وتتحرك فى آلية واستكانه خلف الدواب التى تقودها الى مصير بعينه .. أو تنحنى فى خضوع مستسلم بحثا عن نبات متسلط غريب فى جوف الارض السمراء .. أو تهوى بالفأس فى محاولة صامدة عنيفة لتحطيم كتل الطين المتماسك الجاف .

كانوا قد فكروا فى استخدامه للمرة الأولى لنقل السماد من الزريبة الى رأس الغيط .. كان صغيرا ففكر فى عنادهم .. دفعوه دفعا ولكن فى رقه الى باب الدار .. كانت أمه بينهم بل كانت فى مقدمتهم .. كانوا يضحكون وهم يناوشونه بالكلمات :

لقد أصبحت رجلا .. ما عليك الا أن تمضى خلف الحمار العجوز المدهش .. سوف يقودك بكفاءة معروفة عنه الى رأس الغيط .. بعدها ترتاح ويتولى أبوك مهمة انزال الحمل بينما تحصل أنت على بعض ثمار الجميز وتعود بحمل من الرماد والحصى .

كان الطريق الى رأس الغيط طويلا .. والحمار العجوز عنيدا .. كان يحلو له أن يرمح بالحمل ويتمايل حتى ليكاد يسقطه .. كان يتباطأ استخفافا وعنادا حتى يسد الطريق الضيق فيحرم حمير الخلق من المرور وتبدأ المناحة .. نهيق شاك محتج على سلوك الحمار العجوز المدهش .. كان عليه أن يمضى فى اثره ويحاول قدر المستطاع أن ينظم خطواته تبعا لارادة العجوز المدهش .. كان الطريق ممدودا وساكنا فى أكثر أجزائه .. وتسربت الى رأسه الصغير يوما حكايا سردوها مرارا على مسمع منه عن الجن الأحمر والمردة والشياطين التى تطلع فى عز الظهر .. ولصوص الطريق والقتله .

« لو قادنى الحمار الى واحد من اللصوص لذبحونى .. لو قادنى الى قاع البحر لأخذتنى الجنيه وغاصت فى الأعماق وتركت أمى تبحث عنى .. وعندما أعود اليها تضربنى وتحرمنى من طعام يوم كامل » .

ــ ما عليك الا أن تمضى خلف ذيل الحمار المدهش .

وتتبع يوما ذيل الحمار فى دأب .. وعندما وصل الحمار الى مكان ما توقف وأبى أن يتزحزح .. عبثا حاول أن يثنيه عن عزمه ويغريه ليتحرك .. لكنه أصر على موقفه .. ومن بين أعواد الذرة خرج أبوه .. لاطفه وقاد الحمار وافرغ الحمل وعاد ليملأ الغبيط رمادا وحصى .. واستدار الحمار فاستدار معه .. وعاد من ذات الطريق .. واعجبه ذكاء الحمار وبعد نظره .. فتبعه فى همة واعجاب .. وتكرر مشوار الخروج والعودة .. كان اضحوكتهم يومها .. ربما كان اضحوكه الحمار المدهش أيضا .

يذكر كل شىء .. كان عاد باقدام متورمة ملتهبة .. كيف حاول أن يلاعب أولاد عمه الكبار فعجز عن الحركة الطريقة المعتادة .. والماء الدافىء الذى وضعت فيه أمه أقدامه بعد ان اذابت فيه ملحا .. وراحت تدلك فى عنف أماكن الالم .. بينما راح يصرخ وان كان الالم يتضاءل ويتراجع حيال سلطان النوم الذى شرع يغزو عيونه المتعبة لينام .

وفى الصباح دفعوه .. دفعته أمه على وجه الخصوص بينما كان يمنى روحه باللعب فى صحن الدار مع الأولاد .. أمسك بجلباب أمهفاستخلصته وقالت قبل القائلين :

ــ عيب .. لقد أصبحت رجلا .

ومن جديد وجد نفسه وحيدا مع الحمار العجوز الماكر الذى لم يدع له فرصة الالحاح ليسمحوا له بالعودة .. قاده الى نفس الطريق .. تعثرت أقدامه فى حفرة لكن العجوز المدهش لم يراع أصول الصحبة .. مضى تاركا خلفه صاحب الجلباب القديم المعفر وهو ينفض عنه التراب .. ومرة أخرى أسرع الحمار الخطى فكان عليه ان يرمح .. فكر فى امساكه مثل الكبار فعجز عن السيطرة على الحبل الملفوف حول عنقه .. تعلق فى الذيل فرفسه العجوز المدهش وبرطع فسقط حمله..قام للمرة الثانية يمسح عن جلبابه روث البهيمة العالق بها .. ويفرك كفيه الصغيرين .. ودوت فى جنبات الحقول ضحكات الرجال



والنسوة .. متسائلة عن الصغير الخائب الذى عينوه تابعا لذيل الحمار العنيد المدهش.. توقف للحظة وشيع الحمار الذى انطلق فى اتجاه الغيط بنظرة غل عاجز .. تمادوا فى الضحكات وسألوه وهو يعود ادراجه فى عكس الاتجاه الذى اختاره الحمار عن اسم امه فلم يجبهم .. تطوع احدهم بذكر اسمها .. ثرثروا بكلام كثير عنها .. لم يكن يعرف ان لأمه كل هذه الاهمية والشهرة فى عقول الرجال تضاحكوا بينما هو يبتعد فى طريق العودة .. وعندما طرق الباب سألته أمه عن الحمار فاطرق خجلا واشار الى بقايا روث البهيمة العالق بجلبابه .. فهمت كل ما جرى قبل أن يتكلم . كانت أيامها تفهم وتسمع بوضوح .. قالت فى ود .

ـ هات الحمار العجوز وارجع .

كانت حكاية سخيفة وان كان لا يدرى سر اهتمامه المفاجىء بها .. لقد قال لأمه مؤخرا كلاما لم تسمعه .. كان يهم بسرد حكايته مع البنت التى رحلت .. لو كان للآذان حقيقة القدرة على الاستماع والفهم لحكى لها عن البنت التى ظل يهواها لسنوات خمسة .. كيف راحت تهمس بكلمات الوداع لا يدرى ان كانت محزونة أو مستبشرة .. آسفة أو متشفية .. متعاطفة أم حاقدة .. مهزوزة أم واثقة .. ؟ كل ما كان يحسه ازاءها مزيج من الأسف والرهبة والأسى والرجاء . مزيج متشابك من عديد من المشاعر .. ربما كان بينها الحزن العميق ممزوجا بالفرحة وهمسات خالصة تبارك خطاها .. ورغبته فى استعادتها بعد ان ايقن انه سوف يفتقدها ربما الى الابد تتساوى مع رغبته فى دفعها الى قلب الباخرة التى تطلق صفارة الانذار للمودعين كأنها صرخة ألم عميق أو ضحكة انتصار ساخر . لم يكن ليعرف من أمره الا أن مشاعره تتماوج وتتشابك وتختلط . ود لو سألها قبل الرحيل وصية .. لكنه ضغط على اللسان بالاسنان .. حتى لا يفلت بالسؤال الذى يعنى فى مثل هذه اللحظة اعلانا عن الخوف والضعف الذى جربه يوم أمسك بجلباب أمه راجيا الا يعود الى مشوار الغيط فى أثر الحمار العجوز .. ولكم حاول جهده فى اللحظات الاخيرة ان يبدو فى نظرها لامعنيا بشىء كرجل صلب مدرك لا يهتم .

شد على يدها واستدار فى آليه .. فى أثر واحد من المودعين مشى . وعندما إستدار الرجل الذى اختاره ليتبعه كاد أن يستدير مثله تماما مثلما كان يستدير فى أثر ذيل حمارهم الشهير .. ود لو يطالعها بنظرة أخيرة مودعة .. لكنه تذكر أمرا فقرر أن يمضى ، حقيقة انه كاد أن يتعثر أثر التفاف قدميه وبقاء رأسه فى نفس الاتجاه السابق .. لكنه لم يسقط .. اهتز حقا لكنه ظل واقفا .. جر اقدامه عصبا الى طريق العودة .. وفى طريق العودة كان يسترجع كل شىء .. تاريخ اللقاء ولحظة الوداع .. كلماتها التى أوحت اليه بعشرات الافكار .

ـ ناقش الأمور مع روحك بالعقل وحده وبوضوح ٠٠ واراهنك انك لن تصل الى غير ما وصلت اليه ٠٠ ساعتها ستحاول أن ترسم لحياتك صورة أخرى ٠٠ وسوف تحترم آلامك وجهودك من أجل اكمال ملامحها كما يروق لك ٠

ـ لو كان لأمه آذان مرهفة لحكى لها عن محبوبته الغريبة الاطوار ٠

قالت له البنيه فى اللقاء الأخير قبل الوداع ٠

ـ وداعا فسوف ارحل الى مدينة أخرى خلف البحر العريض ٠

قال لها فى اندهاش

ـ قولى الى اللقاء فربما التقينا بعد حين

هزت الرأس الصغير حسرة ٠٠ وكررت قولها فى صوت خافت متأكد ٠٠ كان قد سألها قبلا عن سر رغبتها فى الرحيل وعما اذا كانت قد ضاقت بعشرته ٠٠ فهمست فى صوت رقيق متعاطف ٠

ـ اذا كنت ستظن اننى هجرتك فانت واهم ٠

نفذت نظراتها من خلال عدسات منظاره الى عينيه ٠٠ غالبت شبه دمعة متمردة ٠٠ حبستها رغما عنها وطالعت عينيه فى اشفاق ٠٠ حاول أن يفهم سر رحيلها المفاجىء ٠٠ استعرض للحظة كل مواقفها منه خلال السنوات الخمس التى عرفها فيها ٠٠ طيبه ورقيقه ٠٠ لماحة لكنها عصبيه وكثيرا ما كان يحلو لها النقاش والشجار ٠

عندما كلمها عن الغربة التى يعيشها فى المدينة الصغيرة المحمومة الأنفاس والصراع ٠٠ المتشابكة الأضواء ٠٠ قالت فى هدوء :

ـ من أعجب الأمور يا عزيزى أن يعيش الانسان غريبا فى حضن أمه ٠

ويوم كلمها عن جيوبه الخاوية قالت فى حماس المجرب وسخطه :

ـ أنت وافد جديد ٠٠ ولو امعنت نظرك واكتشفت الى أى مدى تتمايز الأحياء والملامح والثياب ٠٠ فسوف أحكى لك مزيدا من التفاصيل



عن احياء مجدبة محزونه لم ترها ٠٠ وأخرى مشرقة متراقصة فى الركن المقابل ٠

قال وكانه أبله يفسر العالم :

ـ ربما كانت هذه هى طبيعة الأشياء ٠

صرخت فى وجهه وكانما لدغها بلسان حية مسموم :

ـ أنت اضحوكه ٠

وكان يريدها برغم لسانها السليط أحيانا ٠٠ ربما كان يهواها حقا ٠٠ ود لو أحاطها بذراعيه واحتواها ٠٠ وأكثر من هذا لو انهما ذابا فى كيان واحد ٠٠ تداخلا وامتزجا ٠ وسارا على قدمين ٠٠ وفكرا بدماغ وحيد ٠٠ وتكلما بلسان بدلا من لسانين احدهما فى أكثر الأحيان عاجز ٠

كان يشعر ازاءها بالعجز والقصور وأحيانا بالازدراء والرثاء ٠٠ ولكم قابل نظراتها الغامضة وكلماتها المنظمة والهادئة بالسعى الدؤوب والتأمل ٠٠ قال لنفسه وهو يستخلص شيئا من خلال واقعه :

ـ البنت التى كنت اهواها فرت من بين أناملى ٠٠ طارت ٠٠ لا أدرى كيف ٠٠ كانت قد علمتنى يوما أن اختلف معها واصمد ٠٠ أن اتعلم العناد والاصرار ٠٠ ولقد استوعبت الدرس فعلا ٠٠ وسأظل مزروعا فى نفس المكان فى محاولة انتحارية بلهاء ٠٠ تماما مثل نخلة عقيمة مهجورة ٠٠ تحلم بالرعاية والسقيا بعد طول الاهمال ٠٠ لتثمر فى موسم الحصاد التالى ٠



مقدمة لدرس أصالة العقاد

بقلم : الحساني عبد الله

من أهم الأسئلة التى توجبها دراسة نقدية لرجل كالعقاد ملأ الدنيا وشغل الناس السؤال عن القيمة الحقيقية فى أدبه ، وعن جدة ما أضافه الى التراث القومى أو التراث العالمى ، وبخاصة حين تعرض الدراسة لموضوع أجنبى المادة كآرائه فى الآداب الغربية ، أو لموضوع نسبته للفكر الغربى أكبر من نسبته للفكر العربى كآرائه فى فلسفة الجمال وعلاقتها بالنقد . ومما يقوى الحاجة الى هذا السؤال اغفال العقاد فى كثير من المواضع ذكر المراجع ، وهو منهج يختلف عن المنهج المدرسى الذى يحرص على التفرقة دائما بين ما للكاتب وما لغيره ، منهج ربما يفتح بابا للشك . وثالثة الدواعى شيوع وصف العقاد بالموسوعية ، أى الالمام باطراف كثيرة من فنون كثيرة ، وهو وصف يخفى أحيانا ويظهر أحيانا تهمة الأخذ عن الآخرين دون ابتكار أو اضافة .

هذا البحث فى مبلغ الاستقلال أو التفرد ، والقدرة على الابداع والتجديد ، والصدور عن الذات لا عن الغير ، له عنوان حديث فى اللغة العربية هو « الأصالة » . وهى كلمة استخدمها المحدثون ترجمة لكلمة originality التى تعنى من جملة ما تعنى القدرة على الخلق ، والجدة ، واستقلال الفكر ، والصدور عن الطبع ، وهذه معان لم تكن للكلمة قديما . جاء فى اللسان : « الأصل أسفل كل شىء ، ويقال أصل مؤصل ، وأصل الشىء صار ذا أصل وكذلك تأصل ، ويقال ان النخل بأرضنا لأصيل أى هو به لا يزال ولا يفنى ، ورجل أصيل له أصل ، ورأى أصيل له أصل ، ورجل أصيل ثابت الرأى عاقل ، وقد أصل أصالة ، وقد أصل رأيه أصالة ، وانه لأصيل الرأى والعقل . ومجد أصيل أى ذو أصالة . » وليس فى هذه المعانى ما يصدق على المعنى الحديث غير أن تحميل الكلمة اياه له وجه ، فالصدور عن الذات وعن الفكر المستقبل هو صدور عن الأصل ، وهو صدور قابل للتأصل أى رسوخ الاستقلال والتفرد . والاضافة ذات القيمة الباقية هى كالنخل لا يزال ولا يفنى . والثبات فى الرأى أيضا صفة ليست بعيدة عن المعنى الحديث لأن الغالب فى الثبات أن يكون على المتميز من الرأى المتحصل بعد ترو وتعمق . أما القدرة على الخلق فهو معنى نسبته الى الكلمة الأوربية ليست الصق من نسبته الى الكلمة العربية لأن الملحوظ فيه القدرة على صنع جديد هو بمثابة الأصل . واضطرار المحدثين الى ترجمة الكلمة الأوربية باللجوء الى التجوز لا يعنى أن معناها لم يعرف بتاتا فى القديم ، فقد تحدث النقاد العرب عن ابتداع الشاعر واختراعه للمعانى قاصدين الاتيان بالجديد غير المسبوق ، ولكن المحدثين على صواب فيما فعلوا لأن الكلمة المترجمة لها كما ذكرنا أكثر من معنى لا معنى واحد والابتداع من جملة معانيها ، فالاقتصار عليه اهمال لغيره ، وهو معنى يمكن تحميله لكلمة « الاصالة » مجازا ، على حين لا يمكن تحميل الابتداع ومرادفاته سائر معاني الأصالة .

نعود الى موضوعنا بعد هـذا الاستطراد • ذكرنا أسبابا ثلاثة تحملنا على السؤال عن أصالة العقاد ، ولكنها ليست سواء فى الخطر فثانيها وثالثها سببان عابران يحسن تنحيتهما من البداية حتى نفرغ للموضوع فى أبعاده الصحيحة • أما المراجع فهناك طريقتان فى اثباتها • احداهما قائمة على اتهام دائم للكاتب ، من أين جئت بهذا؟ لك أم لغيرك ؟ وهل أخذت من المصدر الأصلى ؟ وما الطبعة وما الصفحة ؟ والكاتب مطالب دائما بأن لا يؤجل جوابه على مثل هذه الأسئلة ، وأن لا يربأ بنفسه أن يكون موضع اتهام • ليس الملحوظ فى هذه الطريقة الجدارة بالثقة أو عدم الجدارة فحسب ، بل ملحوظ فيها أيضا تيسير البحث على القارىء ان أراد التثبت والتحقق • والطريقة الاخرى قائمة على افتراض الامانة دائما فى الكاتب • فاذا ساق رأيا لم ينسبه لأحد فهو له يقينا ، واذا أورد حقائق مستقاة من مرجع أو عدة مراجع وأغفل النسبة فليس لك عليه ان أردت تثبتا أو تحقيقا أن يدلك ، واذا بدا لك أن تتهمه فالبينة على من ادعى • على أن هناك مواضع لا بد فيها من اشارة تتفاوت فى الوفاء ، فاذا أهمل الكاتب فى حالات كهذه فهو مقصر لا ريب • الطريقة الأولى هى المعهودة فى البحوث الجامعية والثانية معهودة فى غيرها ، وان اتبعها الجامعيون أحيانا فى مؤلفات غير التى تقدم لنيل الدرجات • تستطيع أن تسمى الأولى طريقة التلاميذ لأنها تضع الكاتب دائما موضع الممتحن وأن تسمى الاخرى طريقة الاساتذة لأنها تضعه دائما موضع الثقة والاكبار • وهذه هى الطريقة التى يغلب على العقاد استخدامها • وأقول يغلب لأنه كثيرا ما يثبت المراجع وان تخفف من ذكر أرقام الصفحات • والواقع أن الناظر فى كتبه يجده حريصا دائما على الاحالة حيث تجب ، وان اغفاله اياها لا يمكن أن يعد اخلالا أو اهمالا • ولنضرب مثلا ، وليكن من كتاب « أثر العرب فى الحضارة الاوربية » • قال فى كلامه على « الفنون الجميلة » : « أما التصوير فقد قيلت فى تعليل نقصه عند العرب أقوال شتى لا تستند الى رأى جدير بالاقناع ، ومنها أن قلة التصوير من قلة الاحساس أو قلة انطباع المحسوسات فى النفس بتلك القوة التى تفيض عنها فتلتمس لها مخرجا بالتمثيل والتجسيم • » وقالوا وقالوا • من الذى قال وفى أى كتاب وفى أى صفحة ؟ سيجيبك العقاد : لا يعنينى استفهامك ، وعليك أنت التماس الجواب ان كان يعنيك • وهو رد لا يقبل بتاتا من طالب الماجستير أو الدكتوراه ، وان قبل منهما بعد تجاوز مرحلة الامتحان • والشبهة التى تثار هنا : ما يدرينا أن السكوت ليس كله من قبيل السكوت فى هذا الموضع ، وأن الكاتب يأخذ آراء خاصة بأصحابها مخفيا فعلاته بهذا السكوت المنهجى ؟ واضح أنه اعتراض صغير لأن المعترض الكبير يحقق أولا ويضبط تحقيقه ثم يدعى وفى يده أدلة اتهام لا تدحض • ولا أعرف اعتراضا على العقاد كهذا حتى الآن •

أما دعوى الموسوعية فالذى يقول بها لا يريد أن يحمد للعقاد سعة الثقافة وكثرة الاطلاع ، انما المراد أن حظه من تميز النظر قليل ، وأنه قد يحسن النقل والتلخيص والانكباب الكثير على الكتب والسقوط الكثير على دوائر المعارف ولكنه لا يحسن الخلق • المراد أن العقاد ليس الا « سوسة كتب » ، أما الحياة وأما الفكر فهما لغيره من الأحياء الأحياء والمفكرين الأصلاء • وهذه دعوى ظالمة • ان الرجل الذى عرف السجن والتهديد بالقتل والرمى بالنار ، الرجل الذى عرف الحب والبغض ، والأمن والخوف ، الرجل الذى عرف صداقات مخلصة نفعته فى أوقات الشدة ، وعداوات ضارية احتشدت للقضاء عليه هذا الرجل لا يعقل أن يكون مجرد سوسة كتب صحيح أن العقاد منقب سقاط ، ولكنه قطعا ليس من ذلك الصنف الذى يطيق القراءة ولا يطيق التأمل ، الصنف الذى يعتقد شوبنهور أن انشغاله الدائم بالكتب ليس دليلا على الحيوية بل دليل على فقر الروح وسلبية العقل • ومن شاء أن يعرف مصداق هذا فليرجع الى حياة الرجل والى كتبه ، فانى لا أرانى فى حاجة الى أن أغترف من بحر متلاطم موار كوزا أو كوزين أقول بهما ان ها هنا رحابة وعمقا • ولست أعرف دعوى كهذه شاعت ونقيضها هو الحقيق بالشيوع • فان المتصفح للعقاد من أول كتاباته الى آخرها يدرك أنه حيال رأى حاضر دائما ، وذات لا تغيب الا لتعود ، وربما يقع فى خاطره أن الرجل شديد الاعتزاز بنفسه،

مسرف في استنهاض الفكر ، مفرط في الجهـــر بكلمته والاعتداد بها ، ولكنه لن يخطر له أبدا أنه يطالع نقولا وتلخيصات ، وان كان يرى فيما يرى معرضا للأفكار والآراء ، وسيشهد أثر الشخصية باديا حتى في العرض واختيار ما يعرض ٠

يبقى لدينا بعد تنحية هذين السببين السبب الأول ، وهو السبب الرئيسي في كل دراســـة للأصالة ومبلغ الاستقلال في الفكر ، أي معرفة الاضافة الحقيقية والقيمة الجديرة بالبقاء ٠

والسؤال الآن : كيف نعرف هذه القيمة أو تلك الاضافة ؟ وهو سؤال يقتضي قبله سؤالا : كيف نعرف الاصالة أولا ؟ وهذا السؤال الثاني قد يقتضي أيضا أن نسأل : وما هي الأصالة ؟ الا أنه سؤال سهل الاختلاف على جوابه قليل٠ لأحد ينكر أن الأصالة فذاذة وتفرد وتميز ، ولكنا ربما نجد بعض تنويعات في هذه النغمة السائدة ٠ يقول ستيفن سبندر مثلا انها جراة في الطبع تتيح لصاحبها أن يصدق خيال ما يراه وأن يصدق مع نفسه ٠ وينكر توماس هاردي أنها جدة في الفحوى مرتئيا أنها نغمة جديدة تبزغ فيضطرب لها النقد والنقاد ٠ ويرى كولردج أنها تطلع دائم الى الادهاش ٠ وينكر جون لفنجستون لويس أنها اختراع مفضلا تعريفها بأنهـــا القدرة على رؤية الامكانات الخفية في الأشياء المعهودة ٠ ويعتقد اليوت بأنها ليست الا تقدما أو نموا مطردا (١) ٠ مثل هذه الاختلافات لا تغض من صحة التعريف اللغوي المتفق عليه ٠ فمهما يكن من انكار الجدة في الفحوى وانكار الاختراع وانكار الطفـــرة أو الخرق للمألوف فالذي لاشك فيه أن العمل الاصيل آخر الأمر ــ سواء كان مرجع الأصالة فيـــه الى طرافة الأداء ، أو الرغبة في اثارة الانبهار ، أو الوقوع على الخفايا ، أو الخطو المنتظم الدءوب ــ هو عمل فذ فريد متميز ٠ اذن فلنعد الى سؤالنا كيف نعرف الأصالة ؟

ان تعريف الأصالة نفسه يحيلنـــا الى الماضي ويضطرنا الى اعتباره ٠ ومعنى هذا أن اختبار الأصالة يقتضينا علما كثيرا بالســـابقين حتى نعرف مبلغ استقلال اللاحق عن السابق ٠ والعلم الكثير بالماضي مطلوب على كل حال ، ولكن أهو حقا الطريق الصحيح لمعرفة الأصالة ؟ وبعبارة أخرى هل دراسة التأثير والتأثر هي الطريق ؟ يحسن قبل القطع برأى نفي بعض الشوائب التي علقت بهذه الدراســـة عندنا ٠ فكرة التأثير والتأثر جديدة على الأدب العربي جدتها على الادب الغربي وهي موضوع العلم الذي يسمى بالأدب المقارن ، العلم الذي كان لأســـتاذ المرحوم محمد غنيمي هلال أكبر الفضل في ارساء أركانه عندنا ٠ لم تكن الفكرة مجهولة قبل شيوع كتابات الدكتور غنيمي ، ولكنها استقرت معه على أساس علمي متين ٠ ولقد كان المرجو بعد صنيع الدكتور أن يتقدم هذا النوع من الدراسة ، وأن تبرأ فيـــه المعالجات من التشويش والاضطراب ، فكان الذي حدث غير هذا ٠ شاعت الكلمتان وســـهل على الأقلام أن تجرى بهما حتى وصلنا الى حال نحن أحوج ما نكون فيه الى اعادة النظر فيهما ٠ ولن تكلفنا اعادة النظر أو تكلف سوانا غير الرجوع الى كتب الدكتور غنيمي ٠ أولا : هناك فرق كبير بين التأثر والسرقة ، وهو فرق ليس في حاجة الى نص أو تذكير ، أو كان ينبغي أن يكون كذلك الا أن بعضهم يخلط بين المعنيين فيســـتخدم التأثر بدلا من السرقة تهذيبا للعبارة واظهـــارا للتأدب ، وهي سماحة في غير موضعها ، ضـــارة بالعلم والخلق ، وأفضل منها تسمية الأشـــياء بأسمائها ٠ ثانيا : التأثر غير ملغ للأصالة ولا طاعن فيها ٠ يقول الدكتور غنيمي : «لن يضـــير كاتبا ــ مهما تكن عبقريته ، ومهما سما فنه ــ أن يتأثر بانتاج الآخرين ويستخلصه لنفســـه ليخرج منه انتاجا منطبعا بطابعه، متسما بمواهبه ثم ينقل الدكتور كلمة لبول فاليري يقول فيها : « لا شيء أدعى الى ابراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين ، فما الليث**الا عدة** خراف مهضومة ٠ » ثالثا : لا بد من وجود صلة قوية بين اللاحق والسابق ، فاذا لم تكن أو اذا لم تثبت كانت الدراسة ضربا من الترف العقلي كما يقول الدكتور غنيمي : « لا يصح أن ندخـــل في حسابنا مجرد عرض نصوص أو حقائق تتصل بالادب ونقده لمجرد تشابهها أو تقاربها بدون أن يكون بينها صلة ما نتج عنهـــا توالد أو تفاعل من أي نوع كان ٠٠ ان مثل هذه المقارنات في

(١) أنظر فصل الاصالة في كتاب :

Clive Sansom, *The world of Poetry*, 1959.

أغلب صورها عقيمة لأنها لا تشرح شيئـا ، بل تقوم على نوع من الترف العقلي أساسه جمع معلومات لا نظام فيها ولا قاعدة لها ولا يجمع بينها الا مجرد ما يبدو من تشابه • » رابعا : التوارد جائز حتى فى الأفكار الدقيقة العميقة ، « فاذا لم يكن هناك نص صريح يقوم دليلا على التأثر الادبي وجب التثبت من معرفة قرائن أخرى لاثبات الصلات التاريخية بين الأدباء فقد يكون التشابه بين النصين خادعا فيظن أنه وليد التأثر الأدبي وما هو فى الواقع الا نتيجة لملابسات متشابهة أوحت بنفس المعانى للكاتبين بدون قيام صلة أدبية بينهما ، أو وليد حركة فكرية أو اجتماعية عامة بها اتحد اتجاه الكاتبين ، بل قد يكون التشابه الأدبي نتيجة مصادفة ، أو من المواضع المشتركة بين القرائح الانسانية • وقد يكون من المهم تمييز الأسباب المختلفة التى أدت الى هذا التشابه ، غير أن الوقوف عند مجرد التشابه دون أن تكون هناك صلة تاريخية ليست له أهمية فى الدراسات المقارنة • » هـذه الحقائق كلهـا وحقائق غيرها مما لم نجد الآن حاجة الى التنبيه عليه ينبغى أن تكون موضع اعتبار قبل الاقدام على أى دراسة من هذا النوع يريد صاحبها أن يعمل عملا جادا •

ثم نعود الى سؤالنا هل تفيد دراسة التأثير والتأثر فى معرفة الاصالة • لقد كان أولى الناس بأن يجيبنا هو الدكتور غنيمى ولكن لاجواب عنده لا لشىء الا لأن الجواب مفروغ منه لا حاجة فيـه الى نص • هذه الدراسة المقارنة لها أغراض ليس من بينها اثبات الاصالة أو نفيها ، ان تعاملهـا مع الأصالات ابتداء أما اذا اكتشفت فى طريقها سرقة فهى تحيلها الى جهة الاختصاص • فاذا لم يكن لهذه الدراسة فائدة فى موضوع الاصالة، أفلا يحملنا هذا على أن نسأل ما فائدتها للنقد الأدبي ؟ نعم ، بلا ريب ، وبلا تشكيك أيضـا فى قيمة الأدب المقارن وجدواه •• ان فضـل الآدب المقارن ثابت لا اختلاف عليه ، أمـا الذى أظنه مثار اختلاف الى حد ما فهو مبلغ نفعه للنقد يقول الدكتور غنيمى : « الأدب المقارن جوهـرى لتاريخ الادب والنقد فى معناهمـا الحديث لأنه يكشف عن مصادر التيـارات الفنية والفكرية للأدب القومى • وكل أدب قومي يلتقي حتما في عصور نهضاته بالآداب العالمية ، ويتعاون معها فى توجيه الوعى الانسـانى أو القومى ، ويكمل وينهض بهذا الالتقاء ، ولكن مناهج الأدب المقارن ومجالات بحثه مسـتقلة عن مناهج تاريخ الأدب والنقد •• وانما يسـتعين النقد وتاريخ الأدب بنتائج بحوثه » (٢) والذى نخـرج به من هـذا النص أن دراسـة التأثير والتـأثر مفيدة للنقد ومغينة له لكنها ليست جزءا منه • واذا كانت « جوهرية » لتاريخ النقد كما يقول الدكتـور فان تاريخ النقد غير النقد • يعنى أن هذا النوع من الدراسات الادبية ليس دراسة نقدية بالمعـنى الصحيح لكلمة النقد • ذلك ان اختصاص النقد الأول هو بالنصوص ، أى بالمشكلات التى يثيرها النص • لا نقول جديدا فان المتفحص للمسائل النقدية فى تاريخها الطويل ملاحظ لا شـك أن مرجعها دائما الى النصوص •

والدراسات المقارنة ليست نابعة من مشاكل نصية • اذن ففيم هذا الكلام الذى كثر عندنا عن تأثر العقاد أو تأثراته بالأدب الغربى والفلسفة الغربية ، وما موضعه ؟ أعتقد أنه فى غير شىء ، وأنه لا موضع له فى النقد لأن الأدب المقارن برمته منفى من نطـاق النقد ولا موضـع له فى الأدب المقارن نفسه لأنه لم يكتب على النحو اللائق بهذا العلم • ان المطلوب من الدراسة المقارنة أن تعرفنا كيف تمت الطبخة دون شـذوذ أو تنافر فى عناصرها • وهذا عمل دقيق شـاق أحسبه لم يحدث بالنسبة للعقاد حتى الآن على كثرة ماكتب عنه • قيل أن العقاد متأثر بشو بنهور (٣) ، وقيل انه متأثر بهيجل (٤) ، وقيل انه متأثر بوردزورث وأساتذة الرومانتيكية عموما (٥) ، ولـكن الذى لم يقل والذى يلزم قوله هو كيف أفاد العقـاد من هؤلاء أو من غيرهم وظل متميزا عنهم • كيف

(٢) الادب المقارن ، الطبعة الثانية ، مكتبة الانجلو ، والنصوص المنسوبة للدكتور مقتبسة على التوالى من ص ١٣ ، ٨ ، ٣٠٧ ، ٦ •

(٣) راجع كتاب شوقى ضيف عن العقاد «سلسلة اقرا»

(٤) راجع كتاب «النقد والجمال عنـد العقـاد» لعبد الفتاح الديدى ، مكتبة الانجلو ، ومقالة له في «الهلال» فبراير ١٩٦٩ •

(٥) راجع كتاب «فى نقد الشعر» لمحمود الربيعى ، دار المعارف ومقالة له في عـدد أكتوبر من المجلة سـنة ١٩٦٦ ؛

استحالت الاغذية الى دم أو كيف استحالت الخراف الى أسد ·

ثم نعود الى سؤالنا كيف نعرف الاصالة ·

ولعلك تجيبني الآن فتسأل وما حاجتك الى السؤال ؟ الأصالة ظاهرة بنفسها ، لا تنتظر منا أن نضعها فى أنابيب الاختبار ، هى ضوء متوهج لا تملك عين نكرانه· وهذا صحيح صحة لايتطرق اليها وهن أو شك · ان الاصالة لا تعرف فى المعمل ، انما يعرفها القلب ·· هنا أول خطوة فى اثبات الاصالة : الشعور الناشيء في وجدان المرء عند تلقيه حديث ذات صادقة متميزة من غمار الذوات · هذا الشعور شاهد لا يكذب ، ومثل هذه الشهادة لا تقل صحة عن شهادة أنابيب الاختبار ، بل انها أكثر صحة بيقين لأن معتمد الانبوبة على الحواس والمنطق وهما عرضة للفساد وليس كذلك الضمير النقى · وليس لأحد أن يرد شهادة الشعور أو يؤجلها انتظارا لكلمة العلم فان للشعور عملا فى هذه الحياة تعرفه الحواس ويعرفه المنطق ، ونحن لم نعطه ليكون فضلة لا شأن لها وانما أعطيناه هاديا لنا هداية العين المبصرة والعقل المبصر · وهو اذ يلبينا حين يصمت العلم أسلوب علمي لا يقل خطرا عن سائر أساليب العلم وان باينها مباينة جوهرية ·

اقرأ العقاد تشعر بانك فى حضرة رجل لسانه هو قلبه ، ينطق فكأنما تنطق معه أعصابه · يقبل عليك أنت وكأنه ماقال الا لك · تحس به وتعرفه من بين السطور حق المعرفة كأنك عاشرته السنين الطوال · رجل يوقع فى نفسك من أول لقاء أنه صادق فتعطف نحوه وتأنس به · رجل يحدثك ما تحا من ذاته لا من ذاكرته ، محفوظه أصبح جزءا لا يتجزأ من وجدانه · تسمعه فكأنك تسمعه دائما لأول مرة · هنا شفاه حية لا مذياع، وقلب نابض لا أحرف فى كتاب ·

اذن فالأصالة أمر يدركه الشعور أولا وقبل كل شيء ، ولكن أى شعور ؟ معلوم أن الشعور أو الفكر الذى يعول عليه فى النفوذ الى معنى النص هو من طبقة أعلى من المستوى المتوسط ، وأننا حين نقول شعور القاريء وفكر القاريء وذوق القاريء انما نعنى ذلك القاريء المتهيىء لتلقى العمل المؤلف · أفهذا الشعور المثقف هو الذي نيط به ادراك الأصالة ؟ لا ، بل شعور أعظم وأرهف هو المطلوب لهذا الغرض ، يكاد يكون من معدن الأصالة نفسها · أنقول اذن بحصر البحث فى نطاق خاص واستعصائه على القدرات الشائعة ؟ كان ودى ألا يكون الجواب بالايجاب حتى يكون ميسورا لكل أحد الاحاطة بعالم العبقرى تمام الاحاطة ، ولكن هذا مطلب عسير ، وتحقيق الأمنية لا سبيل له الا أن يرتفع غير القادر الى مستوى القدرة ، فليس فى سحر ساحر أن يحلق فى أجواز الفضاء جناحان خلقا ليدفا فوق ظهر الارض · أعلم أن وضع الأمر على هذه الصورة سينكره قوم احتجاجا بأن العلم أبوابه مفتوحة للجميع ، وليس كالأدب أو الفن عموما وقفا على ذوى المواهب والامتياز الخاص وهو احتجاج ذو وجاهة مظهرية، والحقيقة أن مبعثه التواء فى الطبع يرتضى الأدنى بل يتعصب له بدلا من التطلع الى الرفعة والطموح الى الأوج · ان اختلاف المستويات له فى تحصيل العلم من الأثر نفس ماله فى تحصيل الأدب ، وانما الفرق هو أن الاختلاف هناك متعلق فى الغالب بالذكاء وهنا متعلق فى الغالب بالموهبة ، ولكن ليس شرطا أن تكون الموهبة المحصلة كفاء الموهبة المبدعة ، وان كان لا بد أحيانا من أن تبلغها حتى تستطيع الاحاطة بكل جوانب العظمة فى أخفى خفاياها · والعبقرية ذات وجوه متعددة تتوالى ظهورا حسب مراتب القراء ، فقد لا يظهر منها لبعضهم الا الأعراض والمظاهر وقد يظهر منها لآخرين بعض الوجوه الأخفى وينكشف لهم طرف من اللب ، ثم يظل الجوهر المكنون مكنونا الا على النظراء ·

الخطوة الأولى اذن فى تبين الأصالة وتقديرها هى تلقى الشعور للوقع · الاحساس بأنك تسمع انسانا لا آلة ، تسمع صوت الحقيقة المتغلغلة الى الأعماق لا صوت الظواهر والقشور ، تسمع عقلا ينبض حتى وهو يغوص فى أدق المشاكل الفلسفية التى تبدو منقطعة الصلة بالشعور · من الذى يقرأ نظرية الأخلاق عند « كانت » مثلا ولا يحس كأنه فى حضرته ؟ من الذى يشك لحظة فى أنه يصغى لفكر فرد مستقل لا يشتبه بفكر سابق ولن يشتبه بفكر لاحق ؟ والسؤال الآن : من أين يأتى هذا الشعور ؟ هل هو شيء كل مرده الى رهافة المتلقي أو أن في الأثر المرسل نفسه شيئا من

شأنه أن يثيره ؟ وهذا يقتضينا أن نسأل : هل للفكر الأصيل طبيعة خاصة ؟ ان المتأمل فى الأصالات المعتمدة سيلحظ بين تلك التفردات والفذاذات جامعة تؤلف بينها . بل ان مواطن الالتقاء قد تكون أكثر من مواطن الافتراق والتباعد ، فليس غريبا أن تقرأ شكسبير فتذاكر المتنبى لأن المعدن واحد وان اختلفت الوجوه والألسنة . وان وقوع العبقريات على الشىء نفسه دائما لدليل لا يدحض على أن وراء عالم الظواهر ، وراء العابر المتغير ، عالما آخر أدوم وابقى . وعمل العبقرية أن تنفذ الى هذا العالم عبر أركمة القشور فتصل الى الثابت الخالد من خلال العارض الزائل ، أن ترى عالما فى ذرة رمل كما يقول وليم بليك وأن تنقب فى نفسها لتزداد معرفة بنفوس الآخرين كما يقول جيته.. هذه هى الطبيعة الخاصة للأصالة ـ شمول ونفاد ـ أو هى عنصر هام من عناصرها . واذن نستطيع أن نقول ان الشعور بالاصالة فى المتلقى مرجعه الى أنها تخاطب أغور أغواره ، وتكشف له من أمر نفسه ونفوس الناس ماتخفيه الغشاوات . واذن ليس التعويل على الذات فى هذه المسألة ضربا من الارتجال والتعسف أو تعليقا لها بالأهواء لأن الذات والموضوع هنا من جنس واحد .

على أن هناك علامة أقرب الى الموضوعية نعرف بها الأصالة يقدمها لناوردزورث حيث يقول : « اذا كان هناك حكم تضطرنا مراجعة حظوظ المؤلفات الشعرية ومصائرها الى التسليم به قبل غيره فهو ان كل شاعر قام ـ بقدر ما ينطوى عليه من عظمة وأصالة ـ بخلق الذوق الذى يساغ به. » والذى لا شك فيه أن ادب العقاد شعرا ونثرا شق طريقا وعرة حتى استقرت له مكانة فى النفوس . لم يكن سهلا أن يتقبل القراء قصيدة مثل « القمة الباردة » أو « ترجمة شيطان » ، ولم يكن سهلا أن يتحول منقراءة السير باعتبارها قصصاوعظات وحوادث الى السير باعتبارها معرضا لعظمة النفس الانسانية وكشفا عن غوامضها وأعماقها . ولم يكن سهلا أن يزهد الناس فى الأساليب المنيمة ويهجروها الى أسلوب يقتضيهم يقظة دائمة . لكن هذا الذى لم يكن سهلا أصبح سهلا ، فقد خلق العقاد الذوق الذى يساغ به .

نخلص من هذا الى أن الموازنات التى شاعت بين العقاد والاساتذة الغربيين هى فى باب النقد عمل لا معنى له لانه فى النهاية لا يقول شيئا متعلقاً بالنص ، وهى غاية كل دراسة نقدية ، كل ما تقوله مثل هذه البحوث ـ وليس من بين أصحابها حتى الآن من ينكر على العقاد أصالته ـ أن العقاد أفاد من قراءته كما يفيد منها كل عباقرة الدنيا ، وهى على النحو الذى هى عليه لم تنجح فى أن تصل الى هذا الغرض الذى هو بعض أغراض الدراسة المقارنة فأحرى بها الانصراف الى عمل آخر ان كان هناك مسكة من عقل .

على أن القول بأن الاصالة ليست محتاجة الى دراسة التأثير لا يعنى التقليل من خطر المصادر . ان ما نعنيه أن دراسة المصادر ليست لازمة فى اثبات الاصالة لانها تثبت بالشعور ـ والباحث الذى يقدم على دراسة العقاد وهو فى شك من أصالته خير له أن يريح نفسه من عناء باطل ـ ولكنها لازمة لأمرين ؛ مناقشة ماقد ينشأ من اتهام بالسرقة ، وأعظم من هذا الامر تبيان القيمة الحقيقية والاضافة الجديرة بالبقاء ، وهذا ما لا يتيسر الا بعرض الآراء والافكار على آراء السابقين وأفكارهم، فليس حتما أن يكون الرأى المستقل ذا قيمة كبيرة. ان الذى يعرف العقاد كلا واحدا لا يشك لحظة فى أنه يصدر عن نفسه حين يقول ان الجمال هو الحرية ، ولكن الأهم من هذا اليقين أن تعلم قيمة هذا التعريف بالنسبة لتعريفات غيره من فلاسفة الجمال .

هذه مقدمة احسبها ضرورية لكل مقدم على درس العقاد ، وأحسبها الآن ألزم بعد استسهال الكتابة فيه ، وشيوع كتب ضررها للعقاد وللقارىء اكثر من نفعها . ليس العقاد سهلا ، وان بدت منه وجوه تغرى بالتناول فذلك لأن العبقرية بطبيعتها ذات وجوه متعددة . لا ينبغى أن نقنع منه بالقريب ، فان وراء القريب آفاقا تقتضينا استعدادا وعملا . ويا ويح قوم يجاد عليهم بمن يبعث فيهم دوافع الحياة ، ويستحثهم للنهوض ويعلمهم كيف ارتياد السموات فيحيلونه الى موضوع للتلخيص والثرثرة ؟

فقرات
من مذكرات مبعثرة

شعر: محمد مهران السيد

(١)

ماؤك لا ينقع غلة ظمآن
خبزك لا يشبع جوعان
ورؤاك دوائر سوداء .. تعشعش فى الأركان

●

طوحنى قدرى قوقعة فوق الشاطئ يحشوهـــا الرمل
تغرسها الأقدام ، ويأتى الماء فيكشفها .. للريح ، وللبرد ، وللطل
ويحركها خيط لا ينظر .. فى دائرة لا يبرحهـا الليل

(٢)

.. صاحبتى
وككل نهار ..
.. يحملنى الدرب الأحدب .. أبحث عن نفسى
فى كل الأشياء .. أنا الانسان
وأطيل النظر ، فما ارتعشت فى وجهى صافحنى .. شفتان
أو غرست فى أعماقى بذرة شوق .. عينان
أحجار الغربة .. قد رصفت حتى أصغر ميدان

●

وككل مساء ..
.. تجرفنى الظلمة .. تلقينى فى زاوية الحانه
أتطلع للأعين .. تقفز للخـــارج خلف نســـاء تتجنب أعمدة النور
فيئن بصدرى القاهر .. والمقهور
فادير الى الحائط وجهى .. أتمل ظلى المشطور

(٣)

صاحبتى ..
لولاك .. ولولا صوت فى الداخل
يطحن أعمدة الملح بأعماقى
ويغنى .. حتى فى لحظات الاطراق
لولاك .. ولولاه
لقطعت الشارع عدوا ، أتعلق كالطفل .. بيمناه
لكن ..
ما زلت أمنى النفس ، وأخدعها ، وأماطل ..
فأنا
أهواك .. وأهواك ، وأهواه .





مجموعات ١٩٦٨ القصصية

بقلم : صبرى حافظ

لا شك أن مجموعات عام ١٩٦٨ القصصية، هى فى الواقع شيء غير قصص عام ١٩٦٨ القصيرة بمعنى أننا قد لا نعثر فى المجموعات القصصية التى صدرت عام ١٩٦٨ على اى من الملامح الخاصة لما عانته مصر والأمة العربية فى هذه السنة المنصرمه . ولا نجد فيها صوت المقاومة التى بدأت تطل على أفق شعر عام ١٩٦٨ منذ بداية العام ، ثم تزايد صوتها عمقا وشمولا بالقرب من نهايته • صحيح أن صوت هذه القضية الكبيرة ، قد بدأ يطل واهنا من بعض الأقاصيص التى كتبت عام ١٩٦٨ ، وخاصة فى أقاصيص بعض البلدان العربية الأخرى ، وفى الاعمال العديدة الخصيبة التى كتبها سليمان فياض طول العام المنصرم (١) •

١ ـ مقدمات ••• ودلالات

لكن صوت مصر عام ١٩٦٨ ، بكل ما يحمله هذا العام على الصعيدين التاريخى والحضارى من دلالات ، لانعثر له على اى أثر فى المجموعات القصصية التى صدرت فى مصر عام ١٩٦٨ • ربما لأن احدث أقاصيص هذه المجموعات قد كتبت منذ ثلاثة أعوام على أحسن تقدير ، اذ يرجع أغلبها الى فترات زمنية تتراوح بين خمس وعشر سنوات فى معظم الأحيان . وربما لأن قضية نشر المجموعات القصصية وخاصة الشابة منها ما زالت تتعثر لسنوات عديدة فى سراديب الروتين الحكومى أو المجهود الشخصى ، قبل أن يقيض لها الظهور . وهنا يبرز سؤال ملح ••• ترى هل استطاعت هذه الاقاصيص ـ والفن نبوءة ورؤيا ـ أن تحمل بين ثناياها ارهاصات واشبه بما حدث عام ١٩٦٧ ؟ •• وهل استطاعت ان تلمس جوهر المأساة التى اندلعت منها كل الشرارات التى اتقدت كحريق كبير فى أيام يونيو الستة الدامية ؟ .. من البداية نستطيع أن نجيب على هذه التساؤلات بـ •• لا كبيرة واضحة تحمل بين حرفيها عشرات الدلالات .. تحمل قصور أقاصيص الجيل الجديد فى الرؤية الحضارية والفنية لأنها لم تستطع ان تضطلع بدور الفن الريادى الكبير وتحمل ايضا ادانة لهذا الجيل الذى لم يستطيع أن يضع يده على القضية المحورية التى تتشعب منها كافة القضايا الأخرى وتصب فيها فى نفس الوقت •• وتحمل أيضا بين حرفيها الصغيرين تأكيدا على غياب الاعمال الفنية الجيدة الجديرة بهذا الاسم بالرغم من كل الثرثرات المدعية المطنطنة بالتجديد وبالحيل والألاعيب التكنيكية •• وتحمل اخيرا اشارة واضحه الى فقدان الأقصوصة لدورها ولمبررات وجودها ذاتها • وغير ذلك من الدلالات التى سنحاول أن نشير اليها خلال حديثنا عن هذه المجموعات القصصية •

وقد صدر خلال هذا العام عدد وفير من المجموعات القصصية ، كانت السمة الغالبة عليها هى أنها المجموعات الاولى لعدد كبير من الشبان الذين اضطلعوا بدور كبير فى تجديد شكل الاقصوصة وضخ الدماء فى عروقها بصوره استطاعت الاقصوصة معهما أن تعيش حالة من حالات الازدهار النسبى بعدما اهتم عدد كبير من الاجيال بكتابتها واقالة عثراتها •• والمجموعات القصصية العديدة التى صدرت خلال عام واحد فقط ، تشير الى هذا الازدهار الذى أعنيه ، خاصة اذا ما أضفنا اليها ذلك الكم الهائل من الاقاصيص التى شهدها هذا العام المنصرم منشورة على صفحات

(١) نشرت هذه الاقاصيص فى أعداد مجلة (الآداب) البيروتية خلال عام ١٩٦٨ •



محمد حافظ رجب





سليمان فياض



مجيد طوبيا





عز الدين نجيب

الصحف والمجلات الأسبوعية والشهرية ، أو استمع اليها على موجات الأثير .. وقد صدر خلال العام المنصرم وحده ، برغم قيود النشر التى فرضتها تقلص الميزانيات الثقافية لظروف هذا العام الخاصة ، عدد وفير من المجموعات القصصية عن دار الكاتب العربى ، بالاضافة الى بعض المجموعات الأخرى التى صدرت عن دور نشر خاصة أو عن مجهودات نشر فردية .

.. ومن أهم هذه المجموعات ، وليس هنا السبيل الى الحصر الشامل لها ، مجموعة سليمان فياض (وبعدنا الطوفان) ومجموعة غالب هلسا (وديع والقديسه ميلاده وآخرون) ومجموعة عبد الله خيرت (وراء الزجاج) ومجموعة عز الدين نجيب (المثلث الفيروزى) ومجموعة محمد حافظ رجب (الكرة ورأس الرجل) ومجموعة الكتاب الشبان الثلاثة أحمد الخميسى وأحمد يونس وأحمد هاشم الشريف (الأحلام والطيور والكرنفال) ومجموعة محمد البساطى (الكبار والصغار) ومجموعة غنيم محمد غنيم (قصص فائزة) ومجموعة أسامه أنور عكاشه (خارج الدنيا) ومجموعة فاروق حسان (المصيدة) .. ومجموعة مجيد طوبيا (فوستوك يصل الى القمر) التى صدرت وعام ١٩٦٧ يجر ذيول ايامه الأخيرة هى و (للكتاكيت أجنحة) لعبد العال الحمامصى .. هذا بالاضافة الى المجلد الكبير الذى أصدره المجلس الأعلى للفنون والآداب بعنوان (قصص فائزه) والذى يضم خمسين أقصوصة هى الاقاصيص العشر الاولى الفائزة فى مسابقة نادى القصة السنوية للقصة القصيرة على امتداد السنوات الخمس السابقة على عام ١٩٦٠ .

والحقيقة أن هذا العدد الوفير من المجموعات القصصية التى ظهرت لكتابنا الجدد هؤلاء . رافقته مجموعات قصصية أخرى لبعض كتاب الاجيال السابقة أهمها (خماره القط الأسود) لنجيب محفوظ و (اسطورة فى كتاب الحب) لمحمد عبد الحليم عبد الله و (هذه اللعبة) لثروت اباظه و (شرخ فى جدار الخوف) لمحمد صدقى و (سباق مع الصاروخ) لنعمان عاشور ..واذا ماعقدنا مقارنه او بالاحرى مواجهه بين ممجوعة نجيب محفوظ القصصيه (خمارة انقط الاسود) وبين هذه المجموعات القصصية الشابة باستثناء ممجوعتى غالب هلسا وسليمان فياض ، لوجدنا هوة كبيرة تفصل بين الاثنين . فبرغم أن (خمارة القط الأسود) تعتمد فى أغلب قصصها على النهج التقليدى فى الاقصوصة على صعيدى الفهم والاسلوب معا فاننا نحس فيها بهموم مصرنا المعاصرة بصورة أعمق وأغزر مما نحس بها فى كل هذه المجموعات مجتمعة .. نحس فيها بطعم همومنا الحضارية والاجتماعية والسياسية ، سافرا تارة مقنعا أخرى ، وان كان غارقا فى العقلانية والتجريد فى معظم الاحيان .. وهذه المجموعة القصصية ينطبق عليها ماينطبق على أغلب المجموعات القصصية الشابه من انها تضم قصصا كتبت كلها ـ فيما أعتقد ـ قبل النكسة . فقد صدرت فى مطلع عام ١٩٦٨ وكانت أحدث أقاصيصها قد كتبت قبل صدورها بعام على أحسن تقدير .. لكننا نجد فى هذه الأقاصيص ارهاصا بكثير من الأحداث التى زلزلت كياننا بالنكسة وبعدها . نلمس ذلك فى تلك الاختناقات العديدة التى يكتظ بها عالم هذه المجموعة القصصية فى عدد كبير من أقاصيصها.. فى (خماره القط الأسود) وفى (الصدى) وفى (السكران يغنى) وفى (حلم) وفى (الرجل السعيد) . ونلمسه فى ذلك الاحباط المروع الذى تعيشه شخصياتها ، وفى توق هذه

الشخصيات للافلات من اسار قبضـه قوية لامرئيه تكاد تزهق روحها ، وشوقها المحموم لاقتناص اللحظة الحاضرة بكل ابعادها وكانها محكوم عليهـا بالاعدام لا تملك سـوى لحظات قليلة ترغب أن تعيشها بأقصى طاقتها . فتورد تلك الرغبة العارمة معظم هذه الشـخصيات مورد التهـلكة · وكأنهـا فى سعيها لتحرير ذاتها لا تملك الا تهديم هذه الذات والثار منها ... كما فى (فردوس) و (المجنونة) و(معجزه) و (الخلاء) الى حد ما . ونلمسه أيضا فى سيطرة التفاهة والزيف على واجهة الامور (صـوت مزعج) وتضـخم الاكذوبة المفضـوحة وكأنها الحقيقة الصلبة الأكيدة (المسطول والقنبلة) بينما تضيع الحقائق والآمال والاحلام دونما طائل (الخلاء) و (رحلة) وتتبدد المسئولية بصورة يتساوى معها الجانى والمجنى عليه (صورة) ، بل بصورة أكثر بشاعة من ذلك اذ يفلت الجانى دائما وتتراكم المسئوليات والاتهامات فوق عنق الأبرياء (المتهم) .. وفى هذا العـالم المكتظ بالاختناقات والاحباط والتفاهه لا يسـتطيع الانسان أن يعثر على اجابات شـافية لأى من التساؤلات الكبيرة التى تؤرقه (جنة الاطفال) ويقف عاجزا وضائعا أمام هذه الاشـياء غير المفهومة حيث يضنيه احسـاس مرير بالغربه يتبلور فى هذا التساؤل المرير الذى لا يملك له جوابا « كيف تشعر بهذه الغربه وأنت جالس فى مسـقط رأسك وبين ذكرياتك الحميمـة » (ص ٢١٢) .

كل هذه الأشياء ذات الدلالات العميقة والتى نلمسـها فى مجموعـة نجيب محفوظ القصصية ، فتمنح المجموعة وجهها العظيم فى التنبؤ والريادة . لا نعثر لها على أثر فى تلك المجموعات الشابة القليلة الخبرة بالحياة . وقلة الخبرة بالحياة هى القاسم المشترك الأعظم لهذه المجموعات القصصية كلها او معظمها . فالخبرة العميقة بالحياة لا تضىء تجربة الكاتب فحسب، ولكنها تساهم أيضا فى اثرائها بالايحاءات والرؤى. وفى تعميق قدرته على كشف أكثر جوانب تجربته نبضا وأثرأها دلالة . وقلة الخبرة بالحياة تلك هى التى وشحت عددا كبيرا من أقاصيص كتابنا الشبان برداء من الغموض . الغموض الناشىء عن تسـطح التجربة لا عن استكناه أعمق ما فى أعماقها من أسرار · وهى أيضـا التى دفعت بعدد كبير منهم الى الاستغراق فى الاعيب الشكل بحجة التجديد والاحاطه بأبعاد جديدة فى الفن والحياة. الى الحد الذى استحالت معه بعض أقاصيصهم الى مجرد الاعيب شكلية خالية من أى مغزى أودلاله .

٢ ـ مجموعتان جيدتان ·· واضافات جديدة :

ولنبدأ بمجموعتى سليمان فياض (وبعدنا الطوفان) (٢) وغالب هلسا (وديع والقديسة ميلاده وآخرون) (٣) لأنهما فى اعتقادى أنضج هذه المجموعات القصصية ، وأكثرها اقترابا من جوهر اللحظة الحضـارية التى نعيشـها ومن همومها . ليس هذا فحسب ، بل أيضا لأنهما انضج هذه المجموعات على صـعيد الأسـلوب والبناء التعبيرى · واذا مانظرنا بداءة فى مجموعة سليمان فياض سنجد ان اقاصيصها الخمس (وبعـدنا الطوفان) و (الغريب) و (رغيف البتانوهى) و (جناح استقبال النسـاء) و (كل الملوك يموتون) تتميز بقدر كبير من احكام البناء ونضج التجربة الانسانية وفهم أعماقها فعلى صعيد البناء نجد مزاوجة بين المنولوج الشاعرى الشفاف والاسلوب الحاد المباشر الذى يعتمد على الرصد الدقيق الحساس للخـارج وحده كطريق رحب الى الكشف عن كل ما فى الداخل من أعماق ، داخل الحدث والشخصية معا . كما نجـد اهتماما واضـحا بالنقلات التى تقدم مجموعـة من الشرائح التعبيرية التى تلقى كل شريحة منها دفقات سخية من الضوء على احدى زوايا التجربة أو احـدى جزئيتاها · والتى تستطيع كلها جملة أن تضىء كل جوانب التجربة وكل زواياها ، وان تساهم فى نفس الوقت فى تركيز التجربة وتكثيفها . فالتجربة عند سليمان فياض شديدة الكثـافة والتركيز ، تلجـأ الى الفاجعه لتكشـف من خـلالها أبعاد الحـدث والشخصية على حد سواء · وهى فاجعه غير تلك التى توحى بها الكلمة ، غير تلك التى تقترب من الميلودراما ، لأنها الفاجعه الكامنة فى تفاصيل

(٢) صدرت عن دار الكاتب العربى ١٩٦٨ .
(٣) صدرت عن دار الثقافة الجديدة ، ١٩٦٨ .

الحياة اليومية وفى مسارها المألوف . لذلك فالتجربة عنده تجربة ناضجة تقدم عالما متكاملا له أبعاده الخاصة وملامحه . عالم لا ضوء فيه ، ملىء بالقتامةوالخديعة وانهيار الآمال ، وتبدد المعاناة والغربة دونما طائل ، عالم يحلم ناسه بجرعات من الشاى الأسود (الغريب) وبثمن كيلة من الذرة تسد رمقالأبناء الجوعى(وبعدنا الطوفان) ويقتتلون قتالا دمويا رهيبا من اجل رغيف خبز واحد (رغيف البتانوهى) . وتنهار آمالهم فى تحقيق ذواتهم فيعيشون على الأكذوبة (جناح استقبال النساء) تنسحق ارادتهـم الكبيرة أمام ضربات القدر العنيفة فينسـحقون معها (كل الملوك يموتون) .. فى هذا العالم المعتم الملىء بالجوع والفقر والعنف والهزيمة نعثر أيضا على اكثر العواطف الانسانية رقه وشاعريه .. على النبل والتجلد والشجاعة التى تدفع من ضنت عليه القرية بالرغيف الى التضحية بنفسه من أجلها (وبعدنا الطوفان) وكل العواطف الشـاعرية والايجابية فى حياة الانسان ، لا نعثر عليها فى عالمه تمنيات الكاتب الخطابية ولكن نلمسها فى فى عناقها الدامى مع الفجيعة .. ففى (جناح استقبال النساء) نعثر على الأمنية المحمومة فى انجاب الطفل بموازاة الرفض الفاجع له تحت وطأة القهـر الاقتصـادى الرهيب . لكن الفنان لا يجرد لنـا هذه الأحاسيس بل يجسدها من خلال الرصـد الحسـاس للجزئيات الخارجية المتناهية الصغر ، وللاستجابات الحساسة التى تلخص واقع الشـخصية النفسى والاجتمـاعى معا .. وبنفس هذا الأسـلوب البنائى عالج سـليمان تجربتى (الغريب) و (كل الملوك يموتون) (٥) لكنه نحـاه جانبـا فى (رغيف البتانوهى) واعتمد على المنولوج الداخلى فى تعرية أعماق الحدث والشخصية معا ، وان لم يتخل عن منهجه التعبيرى فى اللجوء الى الكشف من خلال التوجه المباشر الى ذروة الفاجعة ، وهى فاجعة بحق لأنهاتقدم لنـــا انهيارا عنيفا لأسرة بأكملها ، تتصدع تحت وطأة الفقر القاسية ثم تنسحق تحت ثقل العار والجريمة لينتهى بهـا الأمر الى هذه النهـاية الفاجعة حيث يقتـل البتانوهى زوجته وأولادهالاربعة وينتحر هو الآخر غرقا . ولارتفاع العنف فى هذه القصة الى تلك الذروة الرهيبة يعمد سليمان فياض الى اغراق القص فى شاعرية المنولوج الداخلى ليخفف وقع هذه الاحداث القاسية وليقتل عنفها القاسى حتى لا يقع فى براثن الميلودراما او التوهج الانفعالى . وهو يعمد الى ذلك أيضا حتى يستطيع ان يقدم لنا الدوافع الداخلية للشخصية والتى تجمعت بدأب وهدوء طوال أعـوام عـديدة ، وحتى يسـتطيع التنقل بيسر بين الأزمنة لالتقاط ترسبات الاحداث العديدة فى أعماق الشخصية دون اللجوء الى سرد عشرات الحكايات المطوطه التى قدتشتت التأثير وتجهز على وحـدته . فطبيعة الموضوع عند سليمان فياض هى التى تفرض عليه شكل المعالجة . فلا يقحم اسلوبه الفنى الأثير على تجارب لاتتواءم معه ، ولكنه يعرف أن شكل العمل الفنى جزء من موضوعه. ومن ثم لا يقع فى تلك الشراك التى تلتهم الكثير من تجارب كتابنا الجدد .

وهذا النضج فى فهم التجربة الفنية هو ما نجده أيضا فى مجموعة غالب هلسا (وديع والقديسة ميلاده وآخرون) .. وهى مجموعة هامة بحق ، لانها تثير قضية التعبير الفنى وتطرحه للمناقشة بشكل عميق وتقدم فيه أيضا حلولا جيدة . فكل قصص المجموعة تتبنى منهجا تعبيرا محددا يدعونا بداءة الى الحـديث عنه ومناقشة دوره . ليس فقط لأنه منهج هام وشديد النضج ، ولكن يأضا لأن الظروف التى تعيشها القصة القصيرة فى مصر تستلزم التأكيد على هذا المنهج التعبيرى .. فقد حاول هذا المنهج أن يستفيد من أنضج ما وصلت اليـه الأقصوصة الغربية الحديثة من أدوات وأسـاليب على أيدى همنجواى وسالينجر وصول بيلو وغيرهم .. والحقيقة ان هذا الأسـلوب الفنى يعتمد على الخط المباشر بين العين والموضوع وبين الموضـوع والقارىء . بحيث يصبح الخارج فى هذا الاسلوب التعبيرى هو المفتاح الوحيـد للداخل وهو أكثر الاساليب قدرة على الوصول اليه بعيدا عن التنبؤات الغامضة والاحاسيس المبهمة . والحقيقة أن هذا الأسلوب الفنى الذى أثرى الأدب العـالمى بعطائه الخصيب والذى قفز بالاقصـوصة خطوات واسعة

(٤) سبق أن تناولنا هذا المنهج بالتفصيل فى دراستنا (مستقبل الاقصوصة المصرية) .

بعد موباسان وتشيكوف وبيرانديللو . هو أحد الأصداء الرائعة للمدرسة السلوكية فى علم النفس ، تلك المدرسة التى انطلقت من اعمال بافلوف ثم بختريف وواطسن من بعده ، لتؤكد أن السلوك هو الاجابة السيكلوجية للمثير . وأن هذه الاستابات السلوكية لا تتحدد بطريقة عقلية خالصه ، بل تشترك فى تحديد نوعيتها عناصر عديدة متشابكة ، نفسية واجتماعية وفسيولوجية واقتصادية ، يكون السلوك هو محصلتها النهائية .. وهذا المنهج التعبيرى يرى أن التركيز على السلوك الخارجي للشخصية الانسانية ، سواء أكان هذا السلوك حركة أو حديثا أو انفعالا ، قادر على كشف أعماق هذه الشخصية واضاءتها . فقد اكد همنجواى أن كل ردود فعل الانسان العادى ليست الا ردودا عفويه ، تساهم كل العناصر الفسيولوجية والعقلية والعصبية ، فيها بطريقة سريعة تلقائية .

هذا الأسلوب الفنى هو ماتعتمد عليه المجموعة فى محاولتها التعبير عن بعض القضايا الانسانية . والحقيقة أن غالب هلسا من أول من استخدموا هذا الأسلوب الفنى باقتدار ومهارة .. فكل قصص المجموعة مكتوبة منذ سنوات طويلة .. احدثها كتبت عام ١٩٦٢ وبعضها يرجع الى عام ١٩٥٦ .. وقد ادى تأخر نشر معظم هذه القصص الى ظهور كتابات عديده تعتنق هذا المنهج التعبيرى في القص ، وان كان معظمها قد تاثر بشكل أو بآخر بأعمال غالب هلسا هذه أو بأفكاره .. هذا المنهج التعبيرى الجديد هو أول القضايا الهامة التى تطرحها المجموعة . وهناك قضية أخرى ، وهى قضية اللجوء الى الموروث الشعبى كوسيلة للتعبير عن وجدان الشخصيات الأمية . فالقصص الثلاث التى تتحدث عن المثقف المغترب (عيد ميلاد) و (الغريب) و (العوده) لم تستعمل الموروث الشعبى ولا حتى حومت بالقرب منه..أما القصتان اللتان تتحدثان عن عالم القرية وعما يدور فيه (البشعة) و (وديع والقديسه ميلاده وآخرون) فقد لجاتا الى استخدام الشعائر الشعبية للتعبير عما يدور فى أعماق الشخصية أو عن موقفها من العالم .

فالموروث الشعبي ليس فقط مجرد الشكل الخارجي للشعائر الاجتماعية ولكنه أيضا محتواها . انه المخزون الثقافى المتوارث بأخلاص وبلا كهنوت عبر الاجيال . فالشعائر العديدة التى تضعها الموروثات الشعبية للكثير من المواقف الاجتماعية والتى يتغلغل معظمها فى الوجدان القومى الى مسافات سحيقة يمكن تعدادها بمئات وآلاف السنين ، هى من اكثر الجزئيات قدرة على بلورة الشخصية الفنية ومن أسخاها عطاء وايحاء فى العمل الفنى . فهى لا تمنح الشخصية مذاقها الفريد واصالتها ، ولا تمد جذورها بعمق فى تربة الواقع فحسب . ولكنها تصوغ معها الكثير من التفاصيل الدقيقة الراسمة للوحة المجتمعية العريضة والناقلة لشتى ارتعاشات الوجدان الاجتماعى ومعتقداته. فالفلاحون وكل البدائيين - كما يقول د . هـ . لورنس - يفكرون بدمائهم ويعرفون بقوة بصائرهم . بمعنى أن التجريدات الذهنية تختفى من حياتهم الى حد بعيد . وتتحول الفكرة الى تجسيد عضوى معاش . وتصبح المعرفة الحدسيه ، المعرفة بالبصيرة لا بالبصر ، هى البديل الوحيد لكافة المعارف والتصورات العقلية الغائبة عن محيط ادراكهم .. وهذا يتواءم مع كون أغلب الموروثات الشعبية اشياء متجسدة وليست مجرده ، أفعال وافكار اجرائية لا ذهنية. ولأن الموروثات الشعبية هى المخزون الثقافى البدائى المتوارث ، فانها ترتبط دوما بعالم الطفولة .. وبكل الأشياء المبهمة التى يقف الانسان عاجزا تجاهها بكل معارفه الحسيه ومدركاته . ومن هنا فان المعرفة البدائية تلتقى بصورة أو بأخرى بالمعرفة الحدسيه ، وهى تمنح هذا الحدس بعض الصيغ الارتباطية . كأن تربط بين حدسها بالموت المرتوى من احساسها العميق بالحزن وبين عواء كلب أو نعيق غراب .. أو غير ذلك من الصيغ الارتباطية التى تحاول ان ترتفع بالحدس الى مستوى المدركات اليقينية. لكل هذا يمتلىء الموروث الشعبى بالصور والرؤى الزاخرة بالشعائر المرهفه . بعالم كامل من التصورات والخيالات التى تقترب من تخوم التعبير الفنى العميق . لذلك يلجأ الفن دائما الى هذا العالم الثرى بالصور والرؤى ، الى الحد الذى نستطيع ان نقول معه ان كثيرا من الاعمال الفنية الاصيلة تضرب جذورها بصورة أو بأخرى

فى ارض الموروث الشعبى تلك . اقول تضرب جذورها فى ارضه ولا تستعير تصوراته ، لأن الموروث الشعبى فى العمل الفنى لا يستطيع ان يتغلغل فى وجدان القارىء الا اذا كان رؤيه . لانه يلوح في البداية شكلا خاليا من الموضوع ومن ثم تلزمه رؤيه واعية مسلحة بقدر هائل من النفاذ والعمق .

وهذا بالفعل ما استطاع غالب هلسا أن يقدمه فى (البشعة) و (وديع والقديسه ميلاده وآخرون) .. وقبل أن نتناول أى من هذه الاقاصيص بالتفصيل سنتحدث سريعا عن الملاحظة الثالثة التى تثيرها قصص المجموعة .

وهى الاهتمام الشديد بالايقاع . فايقاع القصة جزء من بنائها . من الموضوع الذى تريد ان تقدمه . ولذلك يهتم غالب بالايقاع ، بكل الاشياء المشتركة فى صياغته . طريقة تركيب الجمل واختيار الالفاظ ذات الجرس الموحى والاهتمام بوصف الطبيعة ، وهو شيء غير التسخير الساذج لها . هذا الاهتمام الذى نحس فيه بدعوة تشيكوف الى ضرورة أن يكون وصف الطبيعة مقتضبا وفى صلب الموضوع . ويمكن ان يتضح هذا الايقاع الذى يهتم الكاتب بابرازه منذ السطور الأولى فى اى من اقاصيصه .. فلو أخذنا مثلا قصة البشعة فستجد ان سطورها الاولى تؤكد بوصفها الهادىء البطىء الايقاع والذى يعتمد على جرس الكلمات الخافته المليئة بأصداء التردد والاحباط والعتمه . والذى يركز على نهايات الأشياء هو الذى يمهد لكل ما يدور فى القصة ويشى به . ففيه تصبح الطبيعة جزءا من الموضوع وليس مجرد خلفيه له . وفيه تكتسب الكلمة عددا كبيرا من الايحاءات والظلال .

فى (البشعة) نجد توظيفا ذكيا وحساسا لكل هذه الخصائص الفنية التى تحدثنا عنها ، لخدمة تجربة انسانية عميقة الدلالة متعددة الايحاءات . انها تقدم لنا حالة من حالات القهر الاجتماعى الرهيب عندما تهبط كاهل بطلها القيود والمواضعات الاجتماعية الثقيلة وتضغط عليه حتى الموت . انها تضع انطلاق الحياة وبكارتها في مواجهة هذه القيود والتقاليد الاجتماعية . وعندما ينهزم هذا الانطلاق أمام جبروت المواضعات الاجتماعية وسطوتها تتفجر القصه بطاقات هائلة من الحزن . وتعمد القصه الى تقديم لحظة الحزن والقهر تلك من خلال كل جزئياتها وايقاعها الهادىء الناضج بالأسى والشجن . الى الحد الذى تتحول فيه القصه الى سيمفونية حزينه تسجل حداد الطبيعه على اندحار احد عناصرها من خلاء الكلاب العاوية والنجوم المنطفئه والشهب الهاوية والأضواء الخابيه والقطط التى تموء رعبا وجوعا الى الجنس .. وغير هذه من الجزئيات التى تصنع الايقاع الذى يسيل شجنا وأسى . فالقصة تحكى كيف اجمعت احدى القرى الجبلية على ضرورة أن يلعق سعيد (البشعة) وهى اناء نحاسى محمى حتى درجة الاحمرار . يلعقه البرىء فلا يصاب بسوء ويلعقه المدان فيحترق لسانه . وقد اجمعت القرية على ادانة سعيد لعلاقته بزينة احدى نسائها الفائرات المليئات بالحياة . وكان لابد أن يلعق (البشعه) لتتأكد ادانته أو براءته . ومن ذروة هذا الموقف الرهيب تبدأ القصة ، لتظهر لنا كيف يفضل البدوى الموت على التشويه لأن الاكتمال الجسدى عنده هو الحياة نفسها ، أما التشوه فهو شيء أكثر بشاعة من الموت ذاته . ولتؤكد لنا فهمها العميق للطبيعة البشرية . فسعيد ، هذا الرجل الذى تتحقق من خلاله الحياة ، والملىء بالفوران والتدفق . انسان ضعيف فى نفس الوقت ، لا يستطيع ان يتحمل الموقف فيبكى بينماتتحمل امه كل شيء فى صبر وجلد وتعمل المستحيل من أجل انقاذه .. ان الفهم العميق للطبيعة الانسانية هو الذى هدى الكاتب الى أن يحقق الحياة فى قصته من خلال هذه الشخصية الرقيقة الهشة . فالطبيعة تتحقق فى اكثر كائناتها رقة وشاعرية .. فى الأشياء الهشة لا فى الأشياء الصلبة الجامدة الخطابية . لقد استمرت جذوة الحياة متقدة فى الأميبا الضعيفة الهشة ، بينما انطفأت فى الديناصورات الضخمة الهائلة . وكذلك تتحقق الحياة فى قصة (البشعة) من خلال الكائن الضعيف الهش .. تتحقق من خلال رغبته الجنسية المتقدة التى تصحح المسار الخاطىء للحياة فتقيم علاقة بين سعيد وزينة زوجة الرجل العاجز الكسيح .. وليس المقصود هنا هو الجنس فى حد ذاته . ولكن المقصود بالجنس انه واحد من اكثر الحاجات البيولوجية

شرعية وانه قرين الخلق . وسيلة للتحقق ، لان تسبغ الشخصية عبرها على حياتهـا نوعا من الشرعية والاقتناع الذاتي أو نوعا من البحث عن طريق للاجهـاز على ما يمور به الواقع من عقم واحباط .. انه وسيلة الشخصية لتحطيم دائرة الحصـار المضروبة حولها ، للخروج من اسـار هـذا الاغتراب الذى تعيشـه في واقع تنحرف مواضعاته بالشخصية الانسـانية عن جوهرها .

واغلب أقاصيص هذه المجموعة تدور حول محور رئيسى ، هو اغتراب الانسـان فى هـذا العالم . وهو اغتراب حقيقى أحيانا مجازى دائما . لانه اغتراب الانسان عن عشرات الأشياء والظروف التى تنحرف به عن جوهره السليم . فانسان غالب هلسا ينسحق تحت وطأة احساسه بعدم التحقق ، بأن الأشياء تتسرب من بين يديه دون أن يكون له حق المشاركة فيها ، أو القدرة على تغييرها أو حتى ابداء رأيه فيهـا . ومن ثم يحاول أن يمنى نفسـه بأن الوقت لم يفت بعد وبأن حياته الراكدة تلك قد تسفر يوما عن شىء له أهميته (عيد ميلاد) . أو بأن العزاء فى الحنين الى الطفولة والى صـورة الأم التى تهبه الحب والأمان (العودة) والى الانفلات من اسار هذه القبضة العنكبوتية والخروج من دائرة الوهم والانخراط فى الواقع لفهمه ثم تغييره (الغريب). ولولا ضيق المجا لاسترسلنا فى تحليل هـذه الاقاصيص وفى الحديث عن الرواية القصـيرة الجميلة (وديع القديسة ميلاده وآخرون) (٥) غير أننا سنكتفى هنا بهذا القـدر لنتمكن من التعرف على بقية المجموعات .

٣ ــ مجموعتان .. وطريقان الى التجديد :

بعد هـذا تأتى مجموعتا مجيـد طوبيـا (فوستوك يصل الى القمر (٦) ومحمد حـافظ رجب (الكرة ورأس الرجل) (٧) لأنهما تطرحان الكثير من قضايا الشكل فى الأقصوصة المصرية الحديثة .. أقول تطرحان ولا أقول تقدمان ، لأنهما لم تنجحا فى تقديم جوهر الاشكال الجديدة التى حاولتا تبنيهـا . ولنبدأ بمجموعـة مجيد طوبيا (فوسـتوك يصـل الى القمر) لأنهـا فى اعتقادى تثير اكبر قدر من مثالب التجديد على صعيدى الشكل والمضمون معا .. فهذه المجموعة بما فيها من تعثرات فى الشكل والمضمون تؤكد أن كاتبها يحس بقصور فهمه للتجربة الانسانية فيحاول أن يموهه بالاعيب شكلية تؤكد أن اقحام أساليب فنية مستحدثة على تجارب انسـانية غير ناضجة ، لا يستطيع أن يقيل عثرات هـذه التجارب او ينقذها من اسار الابتسار والتسطح لكن المجموعة مع ذلك تطرح بعض محاسن تلك الموجة التجديدية السـافرة التى أطلت على وجه الأقصوصة المصرية مع هـذا الجيل من الشبان الى الحد الذى يدفعنى الى القول بأن مجيد طوبيا كاتب موهوب وحساس بحق وأن كانت محاولاته للعثور على أسلوبه الخاص وعلى طعمه الخاص ما تزال فى طور المحاولة التى لم تستقر بعد . فاهتمـام الـكاتب موزع بين الأسـلوب التقليدى الذى يعتمد على السرد وعلى الرواية بضمير الغائب كما فى قصتى (كشك الموسيقى) و (اللحظة الطويلة) وبين الأسـاليب الفنيـة الأخرى ذات الصبغة التجديدية مثل اللجوء الى المنولوج الداخلى والتركيز على الضمير الاول كما فى قصتى (فاتح الكوبرى) و (الرصيد) . ويطل علينا من المجموعة أيضـا أسـلوب ثالث لا تظهر ملامحه الكاملة ، ولكن تتبدى لنا بعض سماته غائمة شاحبة لم تنضج ولم تتحدد بعد . هذا الأسلوب الذى اعنيه ، والذى نبهت مجيد الى ضرورة الاهتمام به والتركيز عليه منذ أكثر من عام ، هو الأسلوب الحديث الذى يعتمد على التقطيع السينمائى .. ليس كما تقدمه الافلام التقليدية . ولكن كما تقدمه أفلام الموجة الجديدة عند جودار واشـتروك وتريفو . حيث يصبح تقاطع الصور وتتابعها .. تآلفها وتنافرها ، هو الوسيلة الفنية التى تساهم فى الكشف عن أعماق الحدث والشخصية معا . وهذا الأسلوب من احدث الأساليب فى كتابة القصة القصـيرة فى العالم ومن أنضجها .. ونجد اكمل تعبير فنى عند الكاتبين الامريكيين د . سالينجر وصول بيلو . وعند الكاتب السوفيتى الموهوب أندريه سينيافيسكى وزميليه يورى كازاكوف وفلاديمير

(٥) سننشر قريبا دراسة ضافية حول هذه المجموعة وحول الاراء النقدية المتسرعة التى تناولتها .

(٦) صدرت عن دار الكاتب العربى آخر عام ١٩٦٧ .

(٧) صدرت عن دار الكاتب العربى فى منتصف عام ١٩٦٨ .

بوجومولوف . وهو فى نفس الوقت الأسلوب الذى تجنح اليه الآن ولاسباب اجتماعية وحضارية مختلفة ، جميع الفنون . الاسلوب الذى يعتمد على التوافقات والتعارضات . التآلف والتنافر فى تشابكهما معا . والذى تقدمه لنا الموسيقى الحديثة كموسيقى بروكوفيف والشعر الحديث كشعر رامبو عصرنا أندريه فوزنيسينسكى .

فى هذا الاسلوب قدم مجيد طوبيا عددا من المحاولات ، ولا أستطيع أن أقول الانجازات .. مثل (المكان والزمان) و (زفة) و (الوجه الآخر) و (فوستوك يصل الى القمر) و (الفأر الذى لم يمت) و (بلا حكمة) .. أقول عدة محاولات لانه لم ينجح فى تقديم جوهر هذا الاسلوب أو حتى الاقتراب منه لعدة عوامل .. منها فهمه القاصر لطبيعة التجربة الفنية والذى يدفعه الى التدخل كثيرا فى سياق القصة وبصورة عقلية ، ليؤكد للقارىء الأشياء التى يجب أن تظل فى قاع الذهن بالنسبة للقصة والتى يجب أن تومىء بها القصة ولا تصرح أبدا . وهذا التدخل يسفر عن وجهه بصورة مثيرة وممجوجة فى قصصه (الفأر الذى لم يمت) و (الزمان والمكان) و (زفة) .

هذا واحد من العوامل التى لم تمكنه من الاقتراب من جوهر هذا الاسلوب الفنى الحديث الذى يفجر العمل الفنى بطاقات خلاقة باهرة .. وهناك عامل آخر يعمق ابتعاده عن هذا الاسلوب وهو لجوءه الى الاسلوب التأملى الراغب فى استخراج مفاهيم عقلية من الصورة . لا يترك الصورة وحدها لتوحى بما يريد أن يقوله وتومىء به . ولكنه يعتصرها ويريق دماءها لأن ما يهمه ليس الصورة ولكنه مغزاها . (راجع ص ١١ ، ١٩ ، ١٥٣ على سبيل المثال) . أما العامل الثالث الذى أدى الى تصدع هذا الاسلوب الفنى بين يديه، فهو محاولته الدائمة لايجاد معادل رمزى يسير بموازاة الشخصية بغية تعميق بعض سماتها . ولكنه يستخدم هذا المعادل الرمزى بطريقة حسابية الى حد كبير ... مثلا فى قصة (فوستوك يصل الى القمر) نجد أن محاولته لخلق وحش شبحى يركب السيارة بجوار بطلها قد جنت على القصة ولم تفدها . كما نعثر على نفس الرمز الحسابى فى (الرصيد) وفى (زفة) و (بلا حكمة) .. وغير ذلك من القصص .

وثمة ملاحظة أخيرة على أبطال قصصه .. انهم أبطال عصابيون غالبا . وهذا لا يعنى اننى ضد تصوير الشخصيات العصابية فى الادب . فكثير من شخصيات الأدب العالمى الرائعة شخصيات عصابية . لكن على الكاتب اذا ما صور شخصية عصابية أن يقنعنا بها . وهذه الشخصيات تحتاج الى فنان كبير حاذق ليقنعنا بها . ويقدم لنا مبررات وجذور عصابيتها أما مجيد فانه لم يفعل ذلك . فلا ندرى ما هو السبب فى عصابية بطل (فوستوك يصل الى القمر) .. فكل السائقين يألفون ضجة محركات السيارات ، ومن ثم فلابد أن يبرر لنا الكاتب كراهية هذا السائق لصوت المحرك بهذه الصورة المرضية . ولا ما هو السبب فى عصابية أبطال أقاصيص (الوجه الآخر) و (الرصيد) و (الفأر الذى لم يمت) .. لكن هناك شخصية عصابية وحيدة هى شخصية عباس (فاتح الكوبرى) وهذه القصة فى اعتقادى هى و (كشك الموسيقى) من أفضل أقاصيص المجموعة ومن أكثرها نضجا .

هذه بعض ملاحظات على مجموعة مجيد طوبيا ، تبدو قاسية بعض الشىء لكن قسوتها تنطوى من الاخلاص لها والثقة فى قدرة كاتبها على النمو والتطور والرغبة فى الا يبدد قدرته وحساسيته فى دروب مشتتة حتى يستطيع أن يقدم شيئا جادا له قيمة كبيرة . وبعد ذلك ننتقل الى مجموعة محمد حافظ رجب (الكرة ورأس الرجل) .. وهى من المجموعات الهامة التى تبلور أسلوبا فنيا واضحا منذ القصة الأولى حتى القصة الأخيرة .. لأنها تعتمد فى أقاصيصها التسع على الانطلاق من الفنتازى ، تفترق عن الواقع وترفضه فى محاولة قاسية للالتصاق به والصدور عنه . فالأحداث العديدة غير المألوفة ، والصور الغريبة المغرقة فى الخيال، والامشاج التاريخية المنثورة بذكاء وسط هذا العالم ، كلها تنويعات على لحن رئيسى واحد هو افتقاد الانسان للأمن والتوازن . وأحساسه بالاغتراب عن هذا الواقع الذى يمتلىء بالخداع ويستحيل فيه التواصل الحقيقى (الطيور الصغيرة) ويمتهن فيه الفكر الانسانى ويدفع

به بعيدا عن واجهة الحياة لينزوى فى مكان قصى لا قيمة له (الكرة وراس الرجل) و (جولة ميم الملة) وتبهظ كاهل الانسان فيه قيود ثقيلة من العبودية للقمة العيش والانسحاق تحت وطأة الخوف والعنف والحزن (مارش الحزن) و (جف البحر) فلا يستطيع الانسان أن يشعر بالأمان الى الغد الذى قد ينقض عليه فجأة بهراوة العوز والتعطل والحاجة (حديث بائع مكسور القلب) و (الأب حانوت) ولا حتى أن يطمئن الى يومه الذى تطحنه فيه قوى رهيبة عديدة موجودة فى خارجه دوما ضاغطة عليه أبدا (الثور الذى ذبح الرجل) .. فى هذا العالم الغريب يحتل القهر الاقتصادى مكان الصدارة وتتفرع عنه بقية التنويعات الأخرى على نفس اللحن .. فالخيانة ترتوى من هذا المنهل وتصب فيه فى (الطيور الصغيرة) و (الأمطار تلهو) . ومن ثم تستحيل الحياة ويستحيل معها الحب والاخلاص . فوطأة كل هذه الأشياء القاهرة تكاد تنحرف بالانسان عن جوهره وتخرب أعماقه .

وقد استطاع محمد حافظ رجب أن يقدم لنا فى هذه المجموعة عالما متكاملا ومتميز الملامح . له مذاقه الخاص وأسلوبه الفريد . ذلك الاسلوب الذى يذوب الأزمنة ويمزق الشخصية ويعطى لكل جزئية من جزئياتها حياتها المستقلة ومنطقها الخاص ، فتتصرف وكأنها كائن مستقل تحكمه قوانينه الذاتية الخاصة . لذلك يعتمد هذا الاسلوب أساسا على الفنتازيا ، ولما كانت الفنتازيا عنده مريرة وفاجعة فانه يحاول أن يكسر من حدتها وان يهدىء من عنفها باغراقها فى سيل من الصور الشاعرية والمنولوجات الحساسة . انه يريد بذلك أن يخفف من وطأة الصدمة على القارىء وأن يساعده فى الوقت نفسه على الوقوف على مبعدة من الأحداث حتى يستطيع أن يأخذ موقفا منها وأن يصدر حكما عليها .. فهذه الحالات القاسية مصورة كحالات غير متوافقة مع نفسها ولا مع العالم من حولها . كحالات من الضرورى أن نجتازها ونتخطاها ، لأنها فى الواقع حالات غير انسانية (٨) .

٤ ـ الأقصوصة التقليدية .. امكانيات خصيبة

تعتمد أغلب المجموعات القصصية الباقية على الأسلوب التقليدى فى بناء الأقصوصة وقد سبق لنا أن تناولنا بالدراسة أغلب الأقاصيص التى ظهرت فى مجموعة محمد البساطى (الكبار والصغار) التى تعتبر واحدة من أهم هذه المجموعات القصصية الجديدة (٩) وسنحاول أن نتحدث هنا عن مجموعتى عبد الله خيرت (وراء الزجاج) وعز الدين نجيب (المثلث الفيروزى (١٠) فى البداية نلاحظ أن مجموعة عبد الله خيرت استطاعت ان تقدم اقاصيص وتجارب على درجة عالية من النضج والشاعرية معتمدة على البناء التقليدى للأقصوصة كما نجده عند تشيكوف وكاترين ماتسفيلد ولويجى بيرانديللو . فعثرت لها بداءة على مجموعتها المغمورة الخاصة ـ حسب تعبير أوكونر فى كتابه (الصوت الوحيد) ـ وهى جماعة الموظفين الصغار ذوى الأصول الريفية والقابعين فى قاع السلم الوظيفى .

وقد حاولت المجموعة أن تعبر عن أصوات هؤلاء الافراد وهم تحت وطأة ضغوط اجتماعية ونفسية فى مقدمتها عجزهم عن التحقق . وبعد المسافة بين أحلامهم وواقعهم . ولذلك فانها تلجأ الى اختيار أكثر الزوايا والنماذج قدرة على ما تريد أن تقوله ، وتقتنص الحدث أو النموذج وهو فى اكثر لحظاته قدرة على العطاء . فهى تعتمد على المعالجة الرأسية للحظة قصيرة حادة وتتجنب المعالجة الطولية للموضوع . بمعنى انها تلجأ الى تفتيت اللحظة واراقة الضوء على كل جزئياتها دون أ تحاول مطها أو تسطيحها .. من هنا كان الاهتمام الشديد باللغة عند كاتبنا . فاللغة ليست وعاء القصة فحسب ولكنها أيضا هيكل القصة ذاته ، واللبنات التى يقوم عليها البناء ، وهى كذلك وجه من وجوه الموضوع الذى تقدمه ، فاللغة القلقة المتوترة غير اللغة الحادة المباشرة غير تلك الهادئة الرخية .. كل واحدة منها تناسب

(٨ ، ٩) راجع دراستنا التفصيلية لهذه القصص فى (مستقبل الأقصوصة المصرية .. ملامحه واتجاهاته) .

(١٠) صدرتا ضمن سلسلة كتابات جديدة عن دار الكاتب العربى عام ١٩٦٨ .

طبيعة موضوع دون الآخر . وعبد الله خيرت يدرك هذه الحقيقة ومن ثم نلمس لديه اختفاء شديدا باللغة ، انه يحاول أن يجعلها وسيلة تصوير لا مجرد وسيلة توصيل .. غير أن الموضوع برغم هذا البناء التقليدى المحكم ، وذلك الاحتفاء الحساس باللغة كثيرا مايطفو بالقرب من سطح الأحداث من الهندسة العقلية الواضحة يحكم بناء القصة .. يطل علينا من خلال الأسماء التى تختار بشكل يبرز التناقض ، فنجد أن صابر بطل (الأجازة) برم للغاية وشديد الضيق ويجعلنا نحس بأن هناك قدرا كبيرا بواقعه . زان سعيد بطل (وراء الزجاج) يعانى من قدر كبير من التعاسة وأن سيد بطل (وجه الملاكم) عبد لعشرات الاشياء الصغيرة المهلكة . ون حسن بطل (الخطأ) قد أساء الى نفسه ابلغ الاساءات ولم يحسن اليها أبدا . كما نجد أن بطل (الكهف) يصحو على واقعه الأليم عندما يزوره صديقه (شوقى) فيوقظ فى أعماقه كل الأشواق القديمة الغافية الى عالم الثقافة والمدينة الرحيب .. هذا الاختيار القسرى للأسماء لتؤدى دورا بنائيا فى القصة نفتقده فى عناوين القصص ذاتها .. أذ يغلب عليها الطابع التلخيصى . والحقيقة أن هذا الدور التلخيصى للعنوان كان متوافقا مع القصة المصرية فى مرحلتها البدائية ، عندما كانت تختفى بالنتائج الوعظة أو تحاول اعتصار مغزى التجربة دون تقديمها وحدها ، وكان هذا فى أعتقادى أحد موروثات المقامات العربية فى الأقصوصة الحديثة . أما الآن .. وبعد ان أصبحت القصة لوحة مركزة لكل جزئية فيها دورها ، فعلى العنوان أن يكون كذلك (١١) .

ولننتقل الآن الى مجموعة عز الدين نجيب (المثلث الفيروزى) .. وهى مجموعته الثانية - كما ذكرت ، وفيها يسجل الكاتب ليس مجرد خطوة بل قفزة فسيحة بعد مجموعته الاولى (أيام العز) . وليس هذا بغريب فبين المجموعتين سنوات ست قطع فيها الكاتب أولى خطواته فى عالم الحياة بعدما ودع عام ١٩٦٢ - نفس العام الذى صدرت فيه مجموعته الاولى - عالم الطلب والدراسة . ومن ثم نضجت رؤيته فى هذه المجموعة وتبلور فهمه للعالم - وللانسان .

(١١) راجع دراستنا عن (مستقبل الاقصوصة) .

وبدأ التوفيق يحالفه فى اختياره لموضوعات قصصه ولشخصياتها . وهو يعمد فى كشفه عن جوهر موضوعه الى أسلوب واحد وان تعددت تفاصيله . يلجأ الى التقاط لحظات نفسيه معينة فى حياة شخصيته ، وقصصه قصص شخصيات فى المحل الأول .. وهى لحظات مأزومة غالبا ، متوترة أحيانا ، غامضة فى معظم الأحيان . ويحاول أن يكشف هذه اللحظات من خلال اسلوب السرد العادى ودون اللجوء الى المنولوجات الداخلية أو المكاشفات الذاتية .

ولا ينجح هذا المنهج البنائى على طول الخط ، لانه يحتاج الى معرفة نفاذه وعمقه للطبيعة البشرية . والى مهارة فنية عالية . وقد أستطاع عز الدين نجيب ان يقدم من خلال هذا الاسلوب عددا من التجارب الناضجة وهى على وجه التحديد (البحث عن لون) و (أم شوقى) و (قمر الليلة السابعة) و (صمت النخيل) .. لكن التوفيق قد ابتعد عن بقية أقاصيص المجموعة بدرجات متفاوتة ، وكان أهم ما باعد بين التوفيق وبين هذه التجارب الباقية هو لجوء الكاتب الى التخلص من موقفه عندما ترتفع الأحداث الى ذروة انفعالية هامة ، انه عند هذه اللحظة لا يعرف كيف يسوس موقفه فيسارع بالتخلص منه بالقطع والانتقال الى جزئية أخرى من الموضوع . كما أدى الى هذا الاخفاق أيضا لجوء الكاتب الى المناجاة الذاتية بشكل عقلى وبلغة باردة برغم عنف الموقف وحرارته كما فى (السجين والحارس) . واقحامه ببعض التشبيهات التى يعجب بها شخصيا فى سير القصة دون أن يكون ثمة مبرر فنى لذلك ، وان كان هذا يرجع فى الواقع الى عدم تمكنه من اللغة ومن الفاظها ، فهو لا يعرف أن كان هذا اللفظ عامى أم فصيح ، فيسارع الى وضع أقواس صغيرة حول عدد كبير من الألفاظ الفصحى لاعتقاده أنها عامية . وحتى استعماله للألفاظ العامية لا نجد له اى مبرر كاف لان الكلمات العامية التى يستعملها ليست كبيرة الدلالة ولا عظيمة التأثير بالدرجة التى تلخص فيها مثلا جملة فصيحة بكاملها . فهى كلمات عادية تستطيع كلمات فصحى اخرى ان تنوب عنها وأن تقوم بنفس الدور وزيادة .

(البقية على ص ٨٥)

قصة تركية

القط السعيد

للكاتب التركي المعاصر

عزيز نسين

ترجمة :

أكمل الدين إحسان

عزيز نسين من أبرز كتاب الطليعة فى تركية ٠ وهو أديب ذو جوانب متعددة ، له اسهامات ناجحة فى شتى الأنماط الأدبية من رواية وقصة قصيرة ومسرح ومقالة سياسية ٠ الا أن أغزر انتاجه وأكثره ذيوعا هو فى مجال القصة القصيرة ٠٠ ولعزيز نسين سمة خاصة تميزه عن غيره من الأدباء الأتراك هى التزامه بالأسلوب الساخر فى كتابته الأدبية ٠

ولد فى أحلك أيام الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٥ من أبوين فقيرين قرويين نزحا الى استانبول من الأناضول ـ ريف تركية ٠ لم تتح له فرصة التعليم المجانى الا فى المدارس العسكرية فتخرج منها ضابطا فى عام ١٩٣٧ يقول فى ترجمته الذاتية انه عندما تخرج من المدرسة العسكرية كان يظن نفسه « نابليون » وأنه ظل كغيره من زملائه يعانى من هذا المرض مدة عامين ثم تخلص منه ٠ وانفصل عن السلك

القط السعيد

بالأمس كنا فى معرض أعمال فنية من « السيراميك » لاحدى فناناتنا الشهيرات ٠ كان يوم افتتاح المعرض حيث اجتمع كل الاصدقاء وقد ألف بينهم جو من الصداقة ، وأخذوا يتجاذبون أطراف الحديث ، وفى تلك الأثناء قالت فنانة من بين المدعوين ٠

ـ اسمعوا الى ، لقد رأيت بالأمس فيما يرى النائم رؤيا ٠

فسألها أحد الشعراء :

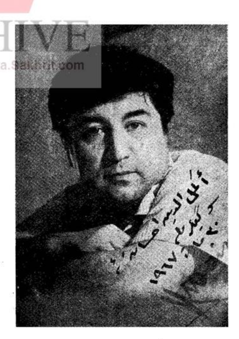
ـ رؤيا مخيفة ؟

ـ لا أدرى ، هل بينكم أحد ممن يؤولون الرؤيا ؟

ثم أخذت تقصص علينا رؤياها :

ـ رأيت فيما يرى النائم ، أن جمعا حاشدا مثل هذا الجمع ٠٠ يسير أفراده ، كل فى حال سبيله ٠٠٠ فى أحد الشوارع التى تعرفونها ٠٠ وكنت بينهم ٠٠ كنت قاصدة الى بعض أمرى ٠٠ وبغتة صاح أحدهم من وسط الزحام قائلا « أنا ٠٠ ! »

فانتبه الجميع الى مصدر الصوت :



عزيز نسين

العسكرى بعد ثمانية أعوام من تخرجه بدأ حياته الأدبية بقرض الشعر وبدأ ينشر انتاجه الأدبى فى الدوريات الأدبية المختلفة تحت أسماء مستعارة لعدم السماح للضباط بالكتابة ولما انفصل عن الجيش ظل يعانى شظف العيش فامتهن عدة مهن ، عمل فى التجارة ولم يفلح ثم احترف التصوير ففشل .

والكاتب من جماعة الأدباء الأتراك الذين يدينون بالفكر الاشتراكى الحر . هاجم فى كتاباته قبيل عام ١٩٥٢ الملك فاروق وشاه ايران فاقامت عليه سفارتا الدولتين الدعوى وحكم عليه بالحبس ستة أشهر .

حاز جوائز أدبية عالمية فى الادب الفكاهى (ايطاليا عام ١٩٥٦ ، ١٩٥٧) ، (بلغاريا ١٩٦٦) له اثنان وخمسون كتابا ترجم منها خمس وعشرون الى سبع عشرة لغة أوربية وشرقية ولم يترجم للأسف الشديد الى العربية سوى قصتين قصيرتين أو ثلاث ، رغم كل شهرته العالمية . والملاحظ أن الفكر الاشتراكى يسيطر على أدب الكاتب الا انه لا يوحى بهذا الفكر الى قرائه فى شكل مباشر سطحى أو تقريرى ، بل هو يضمنها العمل الأدبى بمعالجة فنية وقدرة أدبية بعيدة كل البعد عن السطحية فى التعبير والمباشرة فى التناول .

وقد حضر الكاتب الى القاهرة فى نوفمبر ١٩٦٦ للاشتراك فى اللجنة التحضيرية لمؤتمر أدباء افريقية وآسيا ، وأبدى الكاتب اهتمامه بجوانب الحياة فى مصر وان لم يتح له فرصة التعرف على معالمها كاملة ، رغم بقائه فى مصر حوالى أسبوعين وللأسف الشديد أمضى طيلة وقته فى غرفته فى الفندق لا يبارحها لأن أحدا من القائمين على أمر الأدباء لم يوله الاهتمام الواجب نحو أديب ضيف له مكانته فى امته وفى الأدب العالمى (*) .

واذا بالرجل الذى صاح قائلا .. أنا .. » يصيح هذه المرة قائلا :

ـ والآن فليقف كل فى مكانه !

فوقفنا جميعا .

وهنا سأل أحد المشاهدين الفنانة التى تقصص رؤياها قائلا :

ـ ولم توقفتم

فأجابت الفنانة

ـ وما أدرانى .. لقد وقفنا وحسب .. وقف الجميع .. وأنا كذلك .. يا أخى انه حلم ثم صاح ذلك الرجل : « فليرسم كل واحد دائرة بالطباشير حول موضع وقوفه .. » انه حلم .. هه .. واذا بأصابع الطباشير تتواجد فى يد كل واحد منا وأخذ الكل يرسم بذلك الطباشير دوائر حوله . وصاح بعضهم من وسط الزحام « لا يوجد معنا طباشير » . وعلى ذلك صاح به الرجل « الذين لا يوجد معهم طباشير عليهم أن يرسموا الدوائر بأقلامهم ! »

فأخرج البعض أقلام الحبر أو الرصاص ، وشرعوا يرسمون على أرض الطوار دائرة مركزها النقطة التى يقفون عليها . وأخذت أفتش فى جيوبى وحقيبتى عن قلم فلم أجد .. ولسوء الحظ لم أكن أحمل معى قلما .. فاستبد بى الخوف ، وأخذت انتفض رعبا . وكان بين الناس من هم مثلى ممن لا يحملون أقلاما .

فتهامسوا قائلين : « اننا لا نحمل أقلاما » .

فصاح بهم الرجل :

ـ من لا يحمل قلما فليخط فى الهواء دائرة باصبعه .

فجعلت أدور على كعوبى أرسم بيدى دائرة فى الهواء .

فسأل أحد القصاصين الفنانة التى تروى حلمها :

ـ ولماذا تخطون دائرة ؟

فقالت الفنانة .

ـ لماذا .. انه حلم وهل هناك أسباب للأحلام ! .. انه حلم وحسب .

وتدخل أحد الممثلين فى الحديث :

ـ لا منطق يحكم الأحلام !

وعلى أثر هذا نشب بيننا جدال حول الأحلام

(*) هذه المعلومات مستقاه من ترجمة ذاتية للكاتب أرسلها الى كاتب هذه السطور وهى غير منشورة .

وهل يكون لها منطق معين أو أنها لا يحكمها منطق بعينه ٠٠ وفى النهاية أجمعوا على أن الرؤيا لا منطق يحكمها ٠

وواصلت الفنانة سرد رؤياها ٠

ـ وبعد أن رسم كل دائرة حوله صاح الرجل بنا :

« والآن على كل واحد منكم أن يقف داخل دائرته والا يتجاوز حدود الدائرة التى رسمها ! »

ومكثنا جميعا داخل الدوائر التى رسمناها ، ننتظر حيث وقفنا ٠

فقال الشاعر :

ـ ألا تخرجون من الدائرة ؟

فقالت الفنانة :

ـ لا نستطيع الخروج ٠

ـ لماذا ؟

ـ آ ٠٠ ممنوع ٠٠ كيف نخرج ٠٠ ممنوع الخروج من الدائرة ٠٠ ممنوع ، ألا تفهم ؟

فسأل القصاص : ـ

ـ لماذا ؟

ـ يا أخى هذا حلم ٠٠ والأحلام لا تعلل ٠٠ ثم اننا مكثنا داخل الدوائر ٠

فقال القصاص :

ـ نعم ولكنك لم ترسمى دائرة ؟

فقالت الفنانة :

ـ لقد رسمت باصبعى دائرة فى الهواء ٠٠ الدائرة التى رسمتها فى الفراغ ٠

ـ فى الهواء ٠٠ ولكن الخط لا يظهر ٠٠ حدودها غير ظاهرة ٠

ـ وليكن ٠٠ فاننى أعلم فى قرارة نفسى الدائرة التى رسمتها ٠٠ كلنا ننتظر داخل الدائرة التى رسمناها ٠ أخذت فى التملل ٠ ألا من سبيل للخروج من هذه الدائرة ٠

ـ اذن لماذا لا تخرجين ؟

ـ لا أحد يخرج حتى أخرج أنا ٠

ـ لماذا ؟

ـ أوه ٠٠ ألم أقل لكم انه حلم ٠

ـ نعم !

ـ آه نفسى تتشوق للخروج من الدائرة ٠ فكرت فى بادىء الأمر أن أمحو الدائرة التى رسمتها باصبعى فى الهواء ثم أتجاوزها ٠ وبينما شرعت فى محو الدائرة براحة يدى ، صاح الرجل ثانية قائلا « اياكم وأن يمسح أحد ما خطت يداه » ٠

وهكذا ظللت بداخلها ٠٠ ماذا عساى أن أفعل الآن ؟

قال الممثل :

ـ كان عليك أن لا تخطى تلك الدائرة فى البداية ٠

فقالت الممثلة :

ـ نعم ٠٠ كان يجب أن لا أرسمها فى البداية ٠٠ ولكننى قد رسمتها ، وهكذا ظللت رهينة الدائرة التى رسمتها أخذت أنظر لمن حولى ، فاذا بهم مثلى يحاولون عبثا أن يخرجوا عن الدوائر التى خطوها ٠٠ كان فى الدائرة التى على يمينى رجل كسيح ٠

قال هذا الكسيح : ـ

ـ اننى كسيح منذ عشرين عاما ٠٠ لا أبرح مكانى منذ عشرين عاما ، أما الآن فقد استبدت بى رغبة جامحة فى الخروج ٠

فسألته :

ـ لكن قدماك لا تقويان على السير ؟

فأجاب :

ـ أسير ٠٠ بل أعدو ركضا ٠٠ هكذا أشعر منذ انحصرت داخل الدائرة التى خططتها ٠٠ ولو لم يكن الخروج عنها ممنوعا لجريت الآن ٠

وقال الرجل الذى على يسارى :

ـ آه لو صدر اذن بمحو هذه الدوائر حتى ننطلق ٠

كانت تستلقى خلفى على الأرض امرأة ، فلما أمعنت النظر ألفيتها ميتة ٠٠ ميتة ولكنها تتكلم ٠٠ انه حلم ٠٠ حتى الموتى يتحدثون ، انها تقول :

ـ آه لو انمحت هذه الخطوط حتى أستطيع الخروج والتجول برهة ٠

فسألتها :

ـ انك ميتة فكيف تتجولين ؟

فأجابت :

ـ منذ أدركنى الموت لم أشعر بالرغبة فى التجول ، ولكن منذ خطت هذه الدائرة ومنع الخروج منها ، ثارت فى الرغبة فى الخروج ، وأحسبنى قادرة على السير مثلكم أيها الأحياء لولا هذه الدائرة ٠

وكان أمامى أحد الشبان ، كان المسكين مشلولا · أخذ أيضا يقول :

ـ آه لو خرج أحدهم ومسح هذه الدائرة وأخرجنى منها ·

فقلت :

ـ انك مشلول ولا تستطيع تحريك يدك فكيف لك أن ترسم حول نفسك دائرة ؟

فقال الشاب المشلول :

ـ لا لم أرسم بيدى دائرة ، ولكننى رسمت فى ذهنى دائرة فى الهواء ، والآن لا أستطيع الخروج على هذه الدائرة التى تخيلتها ·

ظللنا جميعا داخل الدوائر التى رسمناها أو التى توهمنا رسمها ، لا نستطيع مغادرتها ·

وبينما نحن وقوف هكذا ، سارت بيننا همسات « آه لو جاء أحدهم ومحا هذه الخطوط » وأخذت هذه الهمسات فى الانتشار » ·

« ـ آه لو خرج أحدهم وأنقذنا ·· » « أما من منقذ » ·· « لو خرج أحدهم ليمحو دوائرنا ·· »

هكذا كان الكل يردد ، وأخذت أردد معهم تلك الكلمات · وبينما نحن نرددها أخذ الليل فى الاظلام رويدا رويدا ، حتى أطبق الظلام · سوف أجن · لا أستطيع الخروج بأى حال · العرق يتصبب من كل مكان فى جسمى · لا أحد يستطيع الخروج عن دائرته ·

واذا بنا نسمع صوتا :

ـ « اذا خرج أحد فاننى أخرج أيضا ·· » ·· اذا خرج أحد من دائرته فسوف أخرج ·· »

فقلت :

ـ حقيقة فلو خرج أحدهم لخرجت أنا أيضا وأخذ الكل يردد : .

ـ « اذا خرج أحد فسأخرج » ·

ثم سمعت صيحات تقول « ألا يوجد أحد ؟ » ·· « أين ذلك الرجل » ·· فليخرج أحد الرجال » ولم يقل أحد أبدا اننى هذا الـ « أحد » ·

عم الظلام وتقدم الليل · ونحن جميعا أسرى الدوائر التى خططناها وتوهمناها · وفى تلك الأثناء أخذ قط فى التجوال ، وفى الظلام الدامس بدت عيناه تتلألآن كنقطتى شرر · القط يتجول باستمرار ، يذهب يمنة ويسرة ، ولا أحد يتدخل



فى أمره ، يمر خارج الدوائر وداخلها ·· نظرت الى القط ·· انه مجرد قط عادى يذهب أينما شاء ·· يتوقف هنيهة فيلعق جسمه ثم يستأنف السير · وأحسست داخلى برغبة قوية فى أن أكون قطة ·· ما أسعد القطط من مخلوقات ·

وأخذ الجميع يغبطون القط على حريته وانطلاقه متمنين أن يكونوا قططا · بينما القط يداوم جولاته فى هذا الليل الفارغ وكأنه يعاندنا · وبهذا الشعور بالضيق أفقت من نومى فوجدتنى أتصبب عرقا ·

وبعد أن روت لنا الفنانة حلمها سألت :

ـ والآن هل هناك من يؤول رؤياى هذه ؟

لم يحاول أحد من الحاضرين أن يفسر هذا الحلم ، الا أن كاتبا قال مظهرا علمه ببواطن الأمور :

ـ الناس ، اذا لم يحسنوا التصرف كبشر ، فانهم يتمنون سعادة القطط ويغبطونها ثم أضاف قائلا :

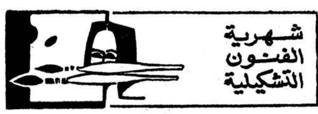
ـ اننى سوف أكتب رؤياك هذه ·

فسألته الفنانة :

ـ لماذا تكتبها ؟

فقال القصاص :

ـ قد يخرج أحد الذين يقرأون قصتك هذه عن دائرته ، وبذلك عندما يخرج « أحدهم » قد يخرج الآخرون عن دوائرهم التى خطوها حول أنفسهم ·



يقدمها : بدر الدين أبو غازى

نصف قرن من الفن الفرنسى

حقبة هامة من الفن الفرنسى تلك التى قدمتها باريس الى القاهرة فى عيدها الألفى من خلال خمسين لوحة عرضت طوال شهر فبراير بفندق سميراميس .

نستطيع أن نقول باستثناء قلة من اللوحات التى ترجع الى نهايات القرن التاسع عشر وأعمال نادرة أنجزت بعد الخمسينات أن معرض الفن الفرنسى يمثل أهم الاتجاهات الفنية فى عصرنا هذا الذى يمتد من مطلع القرن الى ختام نصفه الأول .

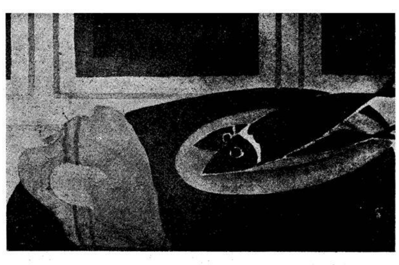
اتجاهات جمعت أهم الحركات الفنية وأبرز ممثليها وربطت القرن العشرين بماضيه القريب ومصدر انطلاقه وحملت اشارات لمسيرة الفن نحو المستقبل .

ان وقفة ازاء هذه الاتجاهات ، جذورها ودوافعها وسر تحولها عبر هذه السنين هى مفتاح لرؤية الفن الحديث وتفهمه .

لم يأت ميلاد الفن الحديث فجأة وانما كانت له مقدماته التى أعقبت عصر «التقنين» الكلاسيكى وعصر « الرومانسية » المحلقة ، وظهر ادوارد مانيه (١٨٢٣ ـ ١٨٨٣) فكان فنه مقدمة للمستقبل فى تحرره من تقنين الكلاسية وتمرده على جموح الرومانسية واعلانه لحرية الأداء ولسيادة اللون فى اللوحة .. وهجر مانيه لوحاته الرومانسية الأولى من أجل اتجاه جديد



الحرب ـ مارك شاجال ـ ١٩٤٣



الاسماك السوداء
جورج براك

سعى فيه الى تأكيد قيمة اللون ، والتحول من سيطرة الموضوع على الفنان الى سيطرة الفنان على الموضوع ومن محاولة نقل خصائص الأشياء فى الطبيعة الى محاولة جعل الأشياء والأشخاص فى لوحاته عملا تصويريا شاغله اللون والتكوين فى ذاته منفصلا عن خصائص الأشياء فى الطبيعة .. فالموضوع ينبغى أن يتوارى ويفسح السبيل لموضوع أهم هو حضور الفنان وشخصيته ... ولوحته لكليمنصو لا تعبر عن السياسى الكبير بقدر ما تعبر عن مانيه الفنان ... ولوحته أوليمبيا .. التى أثارت الضجيج علامة فى طريق التعبير التشكيلى الحديث ، وأن ماوصمت به على يد نقاد الفن التقليديين هو فى ذاته دلالة لها مغزاها فلقد قالوا أن مانيه عجز فى تعبيره العارى أن يصور سنتيمترا من دفء الجسد الانسانى ... ولكنهم نسوا أن مانيه لم يكن من شواغله تصوير الجسد بل تصوير لوحة زيتية .

ومن أجل هذا أصبح لاسم مانيه دلالته الرمزية التى دعت سيزان الى أن يعلن « أن لوحة أوليمبيا تؤرخ نهضتنا » وقال عنه ديجا « لقد فاقت عظمة مانيه تصورنا » .

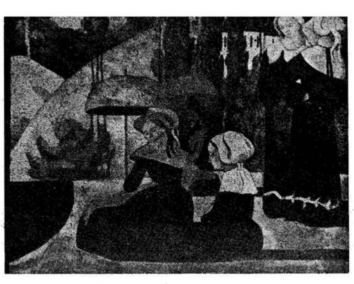
من كلمات مانيه « أن أثر الصدق يضفى على عمل الفنان سمات الاحتجاج .. وأن الفنان عندما يشغل بنقل انطباعاته الخاصة انما يسعى الى أن يكون هو ذاته ولا أحد غيره .

وهذه الكلمات قد تكون أكثر دلالة على حركة الفنانين التأثريين من اسمها الذى أوجدته المصادفة حين رأى الناقد الفنى لوى ليروى أعمال جماعة من فنانى العصر الثائرين على قيود الأكاديمية تعرض فى محل المصور الفوتوغرافى نادار وبينها لوحة للمصور كلود مانيه عنوانها « تأثير - شروق الشمس » فأطلق على هذه الجماعة اسم « التأثريين » .

وأصبح الاسم الذى أوجدته المصادفة عملة رسمية سكها التداول فحصرت مفهوم التأثرية عند البعض فى أسلوب معالجة المنظر الطبيعى وفق انعكاسات النور عليه وما تحدثه فيه شمس النهار ونور الفسق من تحولات ...

وحقيقة الأمر أن التأثرية لم تحصر نفسها فى نطاق رؤية معينة واحدة للأشياء بل هى كانت تمردا على القواعد الثابتة الجامدة وانطلاقا من أسارها .

والمجموعة الأولى التى أقامت معرضها الأول عند نادار فى سنة ١٨٧٤ لم تكن تنظيما تجمعه نظرية فنية معينة وانما كانوا أفرادا لكل منهم ذاتيته ونظرته هدفهم التعبير عن رؤية أكثر من التعبير عن نسق أو طراز وشملهم الانطلاق من ظلام المراسم ومن اطار الموضوعات التقليدية الى الهواء والطبيعة والشمس والنور ، شعارهم التعبير عما يهز حواسهم لا عن نظرة عقلانية تجرد العمل الفنى من نبضه وحياته .



نساء من مقاطعة بريتانى
اميل برنار ـ ١٨٩٢

لقد انبعثت التأثرية من الروح العلمى الذى ساد العصر وقام على الشك فى كل الموروثات القديمة والبحث عن الحقيقة تحت ضوء جديد ٠٠ وتحويل الأشياء الى عالم تصويرى له ذاتيته ومشخصاته التشكيلية ٠

وعلى هذا الضوء نرى تباينا بين أعمال مانيه ورينوار ومونيه وبيسارو وسيزلى وسيزان وديجا ٠٠ جمعتهم المعارض تحت شعار « التأثرية » ولكن كل منهم احتفظ بمشخصاته ٠

يجىء موت مانيه سنة ١٨٨٥ مصاحبا لظهور جيل جديد كانت التأثرية نبعه الأول « سيرا ٠ فان جوخ ٠ جوجان ٠ لوتريك » ولكن نهجهم يمضى فى غير اتجاهها ٠٠٠ وصحب ذلك تفرق اتجاهات أصحاب التأثرية الأول وتشعب أساليبهم على نحو عبر عنه الناقد الكبير ليونيلو فنتورى حين قال أن « مونيه اتجه نحو رمزية فى اللون والضوء ، وبيسارو نحو التنقيطية ، بينما أراد رينوار أن يستوعب فنه عناصر ذات شكل أكاديمى وركز سيزان على مشكلة البناء وشغل سيزلى بطراز للعمل الفنى » ٠

وبدأت التأثرية تبحث عن نظرية ثابتة ونسق فنى مكين وولد هـذا النسق على يدى سيرا وسينياك ٠٠٠ وبهما مع مجموعة من شباب الفن أضيفت « التأثرية الجديدة » الى مذاهب الفن التشكيلى ففى سنة ١٨٨٠ بدأ دافيد سوتر ينشر فى مجلة الفن مجموعة مقالات عن ظاهرة الرؤية تضمنت قواعد ونظريات لصياغة العمل الفنى وأوضحت حلقة الاتصال بين الفن والعلم وفى نفس الوقت أخذ سينياك يدرس نظريات شيفرييل فى القوانين البصرية ٠

وظهر بذلك أسلوب جديد لصياغة العمل الفنى بنى على نظريات العصر العلمى واتسم بتقسيم اللون الى نقط صغيرة توضع على اللوحة مباشرة دون تحضير مسبق فى لمسات وذبذبات وضاءة يتكون من مجموعها ومن ترابطها بناء عام للمنظر يجمع اللون والضوء والتكوين فى بنيان متماسك ٠

وقدم سيرا أروع أعماله على هـذا الطريق « يوم الأحد فى جزيرة جات » التى ما ان عرضت سنة ١٨٨٥ حتى هاجمها النقاد ورفضوها ٠

ولم يقدر الناس جهد هـذا الفنان الذى جدد اتجاهات الفن المعاصر الا فى سنة ١٨٩١ وقبل أن يموت بشهور حين أقيمت حفلة لتكريمه فى باريس حضرها أناتول فرانس واندرى جيد وبول‌جوجان ومات سيرا فى سن الثانية والثلاثين ولكن تعاليمه بقيت مع صديقه سينياك الذى عاش من سنة ١٨٦٣ حتى سنة ١٩٣٥ وظل وفيا لاتجاه التأثرية الجديدة وكتب مؤلفات عديدة عن

الحركةوفلسفتها ومراميها ومصادرها العلمية كما عاشت تعاليم سيرا أيضا فى قلوب الشباب الذى أحاط به أمثال أدمون كروس وماكسيمليان لوس .

ومن هذه الحركة تبدأ حقبة نصف القرن من الفن الفرنسى المعاصر ممثلة للاتجاهات التى ظهرت بعد التأثرية وان كانت تلك الحركة الأولى فى الفن الحديث ظلت منبعا لها .

لم يقنع التأثريون الجدد بانطلاقة الحرية فى الفن التأثرى كما لم يقنع بها الفنانون التركيبيون أراد سيزان أن يجعل من النزعة التأثرية فنا مكينا راسخا كفن المتاحف ووءام جوجان بين البناء والغنائية فى العمل الفنى واستطاع فان جوخ أن يحقق فى أعماله تعبيرية ضارية كان اللون سنادها الراسخ وفتح هؤلاء الثلاثة المتفردون آفاقا فسيحة للفن الحديث ، وأشعلوا فيه الثورة والتمرد .

وجاءت الثورة هذه المرة من جماعة من تلامذة أكاديمية جوليان الثائرين حملها اليهم بول شيروزييه (١٨٦٣ - ١٩٢٧) عندما عاد من لقاء بول جوجان فى بون آفن ومعه لوحة صيغت تحت تأثير نظريات هذا الفنان الكبير عن البناء والرمز فى التصوير ... واجتمع حول شيروزييه موريس دنيس وبيير بونار وفويار وروسيل ورانسون وكانوا جميعا تستهويهم نظريات الفلسفة والجمال ويتطلعون الى أن يحدثوا فى الفن هزة كتلك التى أحدثها فيرلين فى الشعر وماترلينك فى الأدب وديبوسى فى الموسيقى .. وبحماس وجموح الشباب أطلق هؤلاء الفنانين على جماعتهم اسم « الأنبياء » فهم أصحاب رسالة فى الفن تسعى به الى الآفاق الرحيبة وترتفع به من القيود الى الحرية ... ولقيت جماعتهم تواشجا مع جماعة أخرى يتزعمها اميل برنار الذى اهتدى فى التصوير الى أسلوب يعتمد على أسلوب مصورى الزجاج الملون .

واكتشفت الجماعة الناشئة سيزان وفان جوخ كما هداها شيروزييه من قبل الى نهج جوجان .. ولكن مزاج شيروزييه وميول دينيس الزخرفية جعلتهما أكثر اقترابا من مصور فتيات تاهيتى العظيم .

أعطى شيروزييه وموريس دينيس لهذه الجماعةخير كلماتها من خلال نظرياتهما ومؤلفاتهما ومنحها بونار وفويار أرق ما خلفته من أعمال فنية .



الراقصة الزرقاء - فيرنان ليجيه - ١٩٢٠



حلم اجوف - جورج روو

كان فن بونار هو شعر السلام لهذه الارض من خلال تصوير المألوف في الحياة ·· مرح الطفولة، وألفة البيوت السعيدة ، وشاعرية الازهار، وحياة الطريق ·· هذه الفتات الصغيرة التى يتكون منها نسيج حياتنا اليومية هى محور فنه وفيها يكمن سر رهافته وحساسيته اللونية ·

وكان فويار من أكثر فنـــانى عصره حساسية ونقاءا اهتدى الى جوهر الاشياء وهمسها الدفين وحفظ تصويره الأجواء الداخلية للبيوت·· وعبر بمحبة عن وجوه الامهات المشرقة ولعب الاطفال ، وهــذا الدفء الخـــاص الذى استحوذت لغته التشكيلية عليه وملكت أسرار أدائه ·

وينفسح السبيل لاتجاه من أهم اتجاهات القرن العشرين ·· اتجاه الفنانين الوحشيين فلقد حررت التأثرية رؤية الفنان ولكنها حررت رؤيته الخارجية للأشياء ولم تتعمق تحريره من داخـــل نفسه وافساح انطلاقات التعبير له فما زال اللون كقيمة تعبيرية مقيدا وقاصرا عن أن يتسع لشحنة الفنان وانفعالاته ··

لقـــد عنى التأثريون الجـــدد بتنظير للرؤية وقواعد للون والنور ، وعنى من جاء بعدهم بالبناء فى العمـــل الفنى ·· أما الوحشيون فشاغلهم اللون وسعيهم الى تحريره من نقل الاشياء كما تبدو فى الطبيعة ·



المتشرد ـ مارسيل جرومير ـ ١٩٣٩

وفى صالون الخريف سنة ١٩٠٥ عرض هنرى ماتيس ودى فلامنك وأندرى ديران وجورج روو وماركيه مجموعة أعمال فى صالون الخريف ذهبوا فيها الى التفنن فى ابتكاراتهم اللونية فالسموات حمراء والأنهار صفراء والوجوه خضراء لا لأنهـا تبـــدو هكذا فى الطبيعة ولـكن لأن جو اللوحة وبناءها يفرض هذا اللون أو ذاك كقيمة تعبيرية·

وتصادف عرض هذه الاعمال الى جانب تمثال لنحات تقليدى على نهج دوناتللو فأطلق النـــاقد لويس فركسيل عبـــارته الشهيرة « دوناتللو بين الوحشيين » وأصبحت هذه العبارة التى أوجدتها المصادفة أيضا علما على مذهب ورمزا لاتجاه هؤلاء الفنانين الذين مثلوا بفنهم للأذهان صورة الوحش الضارى فى تحرره وجموحه عن المألوف ·

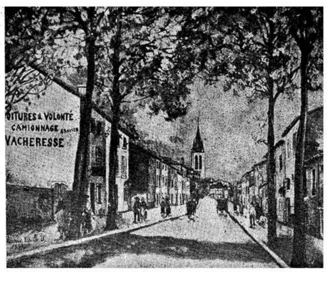
كانت ألوانهم صـــارخة وجهـــيرة كنغم لفاجنر يطغى بقوته وانطلاقه على النغمات المتناسقة التى ترسلها ألحان ديبوسى ورافل ·

وانطوى تحت لواء الحوشية ثـــلاث جمـــاعات جماعة خرجت من مرسم جوستاف مورو وكان أبا وأستاذا لعديد من فنانى هـــذه الحقبة خرج من مرســـمه من الحوشـــيين ماركيه ـ ومانجيان وكاميون وأعانتهم تعـــاليمه الحرة على الانطلاق بحماس وجماعة شاتو ومنهـا فلامنك وديران ، وجماعة فنـــانى الهافر وهم فريز ودوفى وبراك وانضم اليهم فنان مستقل قدم من هولندا وعرف فى شبابه أحلك أيام البؤس هو فان دونجن ·

ولم تعش الحوشـــية كمذهب أكثر من ثـــلاثة أعوام ولكنها عاشت من قبـــل أن يولد اســـمها بسنين وتفجرت معالمها الاولى من تعاليم جوستاف مورو الى تلاميـــذه ماتيس وروو وماركيه حررت رؤاهم وأشعلت حواسهم وبدأت الالوان المتحررة المتفجرة بالتعبير تظهر فى لوحاتهم ·

لقد كان مورو يقول لتلاميذه «أنا جسر سيعبر بعضكم عليه » ·

وقـــد صدقت نبـــوءته فى ماتيس الذى قاد الحوشية وتخـــطاها الى دراساته فى العـــلاقات اللونية ، وفى تبسيط الاشكال ·· وفى التعبير عن المسرة والهناء ، وفى قدرته على احتواء اللون للنـــور بحيث يصبح جزءا من مكوناته يشع من



منظر مدينة آنس

موريس أوتريللو — ١٩٢٥

داخله ٠٠ أن ماتيس عندما يصور امرأة مثلا فانه لا يصور امرأة بذاتها وانما يصور جوا من مشاعر يمثله وجود المرأة ، جوا فيه السلام والمسرة ، وهو يعمد فى تعبيره الى التبسيط الذى يمثل سر عبقريته ، مجموعة من الخطوط تنساب فى سهولة لا تواتى الا الأقوياء وجو حار يتدفق بسعادة الالوان وبالصفاء والبريق وهو يصور ديناميكية عصر يعيشه بأدوات صافية ويضفى على الزخرفة حركة لا تبارى ٠

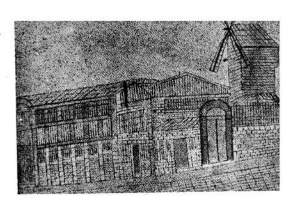
وكما صدقت نبوءة مورو فى تلميذه ماتيس فانها صدقت أيضا فى جورج روو الذى هجر الحوشية ٠٠ وقدم لعصره أعمالا هى وثيقة فنية سجلت بتعبيرية عميقة مأساة عصره من خلال وجوه البؤساء والضائعين والمعذبين فى الارض ٠٠ ومن خلال الجانب الدرامى من حياة السيرك والمهرجين ٠٠ وغمس ألوانه ورؤاه فى أجواء العصور الوسطى وصور عذاب القديسات ، واستشهاد المصلوبين والقدسية الانسانية للمسيح ٠

وعاشت الحوشية فى نفوس أصحابها كما عاشت امتداداتها فى التعبيرية والمستقبلية ٠٠ ولكن العصر يسرع الخطى ومعالم التحول تفرض نفسها على لغة التشكيل وتوثب الخيال الفنى يدفع برؤى جديدة فتظهر التكعيبية فى أعقاب الحوشية كمحاولة لاعادة النظام الى العمل الفنى ومعالجة مشكلة الفراغ والبناء بعد أن كان اللون عند الحوشيين هو سيد التعبير فى اللوحة ٠

كان التكعيبيون يسعون الى ارساء معالم تقليد فنى جديد ، وجدوا عند سيزان أول اكتشاف حديث لشعر الاشكال فساقهم الى البحث عن شكل جديد ٠٠ عن حلول لمشكلة التوازن بين البناء والفراغ ٠٠ وكان بيكاسو وبراك وماتيس قد استهواهم قوة البناء فى الفن الافريقى ٠٠ كان هذا عصر اكتشاف الأقنعة الافريقية والهندسة المكينة فى الفنون الزنجية ٠

ظلت التكعيبية تسعى الى البحث عن الشكل فى جوهره المصفى من خلال أشياء الحياة اليومية البسيطة مع تمثيل الاشياء فى تشكيلات متوازنة ٠

وظهرت الملصقات فى عالم المكعبين ودخلت اللوحة اضافات من مواد وخامات كورق الصحف وبقايا الأقمشة ومخلفات علب السجاير فتضافرت هذه العناصر غير التصويرية مع الأداء التصويرى فى خلق رؤى جديدة غير متوقعة وفى محاولة لتحقيق نوع من خداع البصر للرائى والايهام بأن ما يراه على سطح اللوحة أشياء حقيقية كانت التكعيبية تحليلا للأشكال ولكن التكعيبية التحليلية ولدت التكعيبية البنائية التى تلقاها خوان جرى وقرنان ليجيه ، وعبر عنها جرى





طاحونة لاجاليت ـ لوى فيفان



الفلاحون ـ فان دونجن

بقوله « من الاسطوانة أصنع الزجاجة .. لقدكان سيزان يتجه الى المعمار أما أنا فاجعله نقطة ارتحالى » .

لم يقف بيكاسو عند التكعيبية فهو أكثر فنانى العصر تنوعا وغناء .. سبقت تكعيبيته مراحله الزرقاء والوردية وأعقبها مراحل أخرى متعددة ، كذلك لم يقف عندها ماتيس وبراك ، ولكن فنانا آخر هو فيرنان ليجيه سيظل منطق التكعيب ماثلا فى أعماله بصورة أو بأخرى .. وسيبقى فنان الحضارة الصناعية وعصر الاله .. ليس فنه احتجاجا عليهـا وانما هو تسجيل لهـا وللقاء الانسان بالاله ووئامه معها حتى استحال الاشخاص فى لوحاته الى مجموعة من العناصر الآلية .

ويحاول ليجيه أن يضفى على معالم حياتنا اليومية مسحة من الجمال وأن يصوغ منها سيمفونية صناعية تقف الدراجة والعربة فيها مكان الحصان وتأخذ أعمدة الحديد محل الأزهار وقاعات المصانع بدلا من الشواطىء والحدائق فى لوحات التأثريين وهو يرى فى كل هـذه الصور الجديدة جمالا وتناسقا ينقله فى أعماله الكبرى التى صور بها البناء ، ومجموعته التى تمثل « الاستعراض الكبير » وحاول أن يقدم فيها لرجل الشعب فى القرن العشرين فنا جديدا مستمدا من حياته .. وليجيه يقبل العصر ويحاول أن يقنعنا بقبوله فنماذجه لن تثور كما ثار «جورج بابيت» فى قصة سنكلير لويس ، وهى لا تسخر من الحضارة الصناعية كما سخر شابلن فى « العصر الحديث » انها تمضى فى ركاب الآلة وكأنها دمى صغيرة فى السيرك الكبير الذى صوره . عيونها لها بريق النحاس وأجسامها من الصفيح والآله تحاصرها من كل صوب ولكنها تبتسم فى هدوء .

هذه صورة تنقلنا حثيثا الى جو العصر الذى نعيشه ، كما تنقلنا أعمال روبير دبلونيه ولنأخذ منها مثلا لوحة « برج ايفل » فهى تثير قضية العصر ورؤية الفنان فالمعاصرة عنده لاتعنى تمثيل المدن الصناعية والطائرات والقاطرات وانما هى تعنى أيضا الصورة التى تمثل بها هذه الاشياء.. أسلوب رؤياها .. ومن أجل ذلك فان روبرت ديلونيه حين صور برج ايفل لم يعن بتصوير منظر كما فعل رينوار وبيسارو فى وقتهما وانما أراد أن يصور من خلال هذا الرمز الهندسى الحديث رؤية الانسان الجديد واحساس السرعة الذى يستحوذ عليه فعبر عن البرج المتحرك كأنه فى ميله يدور بنا .. انه اسقاط مشاعر الحقبة على الشكل الفنى وعلى المنظر المحيط به ليعبر عن وجه من رؤية الانسان الحديث لمحيطه وبيئته .

اثرت التكعيبية فى أعمال الطليعة من الفنانين الذين ظهروا قبل الحرب الاولى .. ورأوا فى دعاة البحث عن الشكل الهندسى الذى يكمن وراء المظهر الخارجى أصحاب فكر تشكيلى جديد .

وأصبح هذا الاسم الذى أوجدته السخرية أو المصادفة شعارا لحركة من أهم حركات الفن الحديث ٠٠ فالتكعيبية مثل الحوشية والتأثرية لم تبدأ نظرية محددة ذات اسم وشعارات وانما صدرت عن احساس ورغبة فى العناية بالشكل من جديد بعد أن أهدر الجموح اللونى للوحشيين اعتبار الشكل فى العمل الفنى ٠٠ ووقف لويس فوكسيل أمام لوحة لماتيس وكتب ساخرا عما احتشد فيها من مكعبات فظهر الاسم بعد ظهور الفكرة ، ولكن يبدو أن ميلاد كل اسم جديد لحركات الفن الحديث كان أشبه بالكشف البصرى لأصحابه فلا يكاد الاسم يظهر حتى تأخذ اتجاهاتهم والافكار المختلفة الغامضة التى تحرك أعمالهم تتجمع حول الاسم كشعار ويأخذ المذهب فى التبلور ٠

وهكذا كان شأن التكعيبية ٠٠ اعتنق أصحابها الاسم الساخر الذى أطلقه فوكسيل ومضوا بعد تحليل الاشكال الى عناصرها الاساسية فى اتجاه آخر هو اعادة بناء الاشكال ٠

من محاولة تمثل روح العصر فى العمل الفنى ظهرت النزعة المستقبلية انبهارها بعصر السرعة واكتشاف الآلة جعلها تعلن أن سيارة فى سباق أجمل من تمثال نصر ساموثراس الاغريقى ٠٠ لم يقنعوا بأسلوب الايحاء بالحركة الذى عبر عنه ديلونيه فى لوحة برج ايفل وانما أرادوا أن يكثفوا الاحساس بالحركة وأن ينفذوا الى صميمها فكل شىء ينبغى أن يظهر فى حالة تدافع وجريان فالوجه فى حالة الحركة ليس وجها واحدا وانما عديد من الوجوه والسيقان تتزايد كلما زادت دفعة الحركة لتصور خطوط القوة الكامنة فى حركة الاشياء ٠

لقد كانت المستقبلية محاولة للتعبير عن سرعة الآلة وتدفق الكهرباء ، وعن العصر الرهيب الذى نعيش فيه ٠

ولكنها لم تعش كنزعة متميزة طويلا وان أثرت فى اتجاهات نزعات أخرى ٠

ومع تدافع الحياة وتحولها تتدافع الاتجاهات



القصر ذو النوافذ الصخرية
ايف تانجى — ١٩٤٢



امراة ــ جان متزنجر ــ ١٩١٧

الفنية حتى أربعينات هــذا القرن تدافعا الهث رؤى المشاهدين وكانت أحد الاسباب التى عمقت الهوة بين الفنان والجمهــور وجعلت لغــة الفن الحديث لغــة غريبــة أقامت حاجزا بين الفن والتذوق ٠

فنحن ازاء عصر يعيد اكتشاف القــديم ويراه بعين جديدة ويعود فيــجمع فى حضور مشترك آثار الحضارة الفرعونية وحضارة الرافدين مع حضارة العصر الحــديث ، ويقرأها فى لوحات الكهوف من سر بالقــدر الذى يمجد فيه لوحات سيزان ، عصر يندفع فيه طموح الانسان وتأججه وقلقه الى أن يقطع أبعادا موغلة فى القدم ضاربة فى ظلام الــكهوف بينما يحلق ببصره فى فضاء رهيب مثير بمذهلاته وكشوفه العلمية ٠

لم تعد كل المذاهب التى ظهرت لترضى طموح العصر ــ تحليل الرؤية ، سيادة اللــون كعنصر تعبيرى ، تحليل الاشكال واعادة بنائها ، تكثيف الاحساس بالحركة من خلال العمل الفنى ٠٠ اننا مازلنا على أية حــال قريبا من الموضوع ٠٠ حقيقة أدت التكعيبية الى اســتخلاص عنصر من عناصر الشىء الموضوعى ليكون نواة لتــكوين أو تصميم جديد ولكن لماذا الموضوع ؟ لــما لا تكون اللوحة تجريدا متحررا من التشخيص الموضوعى للأشياء ٠

لقد عزا مارسيل بريون سر هذا الاتجــاه الى رغبة الانسان المعاصر فى التعبير عن انقطاع العرى الوثيقة التى كانت تربطــه بالطبيعة ، واعــلان هجرته لها ولكن ليس كذلك كل الفن التجريدى سواء كان تجريدا تعبيريا يعبر من خلال الشكل المجرد عن الحقــائق النفسية العــاطفية أو كان تجريدا هندسيا يعتنق اتجاه التصــوير البحت ويجعل من الاشكال الهندسية عالما قائمــا بذاته يخاطب حس الرؤية بعــد أن أفرغ من المدلولات النفسية الباطنة ٠

ان التجريدية خلق لمعــادل تشكيلى يعيش فى عالم الفن حياته الذاتية ٠٠ حقيقة يبدو فى كل فن بالمعنى العام قدر من التجريد ٠٠ من اعادة صياغة الاشكال واسقاط تفصيلات منها ٠٠ غير أن النزعة التــجريدية التى ظهرت قبيل الحرب الاولى وما زالت تمتد ببراعاتها تتمثل فى هجرة الفن المشخص تمــاما الى فن لا تشخيصى محوره العمل الفنى وسيادة الشــكل على الموضوع بل اختفاء الموضوع تماما وراء الشكل ٠

وفى أوائل العشرينات وبعد أن عانى العــالم مرارة حرب ضارية ظهر اتجاه آخر نحو التمرد على الطبيعة والمعقول والتعبير عن خواطر النفس وغياهبها ورؤى الاحــلام ، دفعهم الى ذلك عصر عكف على عالم النفس الغامض الغريب ومضى فى استكناه أسراره وتحليلها ٠

ومن هنــا تبلورت الســيريالية على يد اندرى بريتون وكان لها فى الفن أسلاف خاضوا عالم الرؤى الغريبة وتهــاويل الاحــلام أمثال جيروم بومش وبروجيل ووليم بليك ، وقــد أوغلت السيريالية فى التغريب فأحدثت هزة عميقة فى عالم الرؤى حين تجمع فى حضور مشــترك بين أشخاص وكائنات وأجواء متباعدة وهى فى هذا تعمد اما الى تكثيف الواقع وتحويله الى لا واقع أو الى تجميع عناصر تجريدية انطلقت على مسطح اللوحة من سراحها وتحررت من قوانينها الهندسية كما فعل ميرو وايف تانجى لتخلق جوا له سحره الذاتى الغامض ٠

وعلى قــدر ما اغرقت أعمــال السيرياليين فى البعد عن الواقع كمــا يتجلى ذلك فى أعمال

سلفادور دالى وماكس ارنست وبول دلفو فان لقاء رائعا بين الحلم والواقع نراه عند الفنان مارك شاجال ذلك الذى جمع ذكريات طفولته فى روسيا وانبهاره الباريسى وترنم بعشقه فى عالم يبدو فيه كل شيء محلقا فى جو من المسرة العميقة متحررا من جاذبية الارض ليسبح فى السماء .

مازالت مذاهب الفن واتجـــاهاته تدفع كل اليوم بالجديد ولكن وسط هذه المذاهب تقف مجمـوعة من اللامنتمين هؤلاء الذين لا ينتسبون الى مدرسة معينة قدر ما ينتسـبون الى ذواتهم يرون فى كل ما قدمه الفن أدوات صالحة للتعبير عن الرؤية .. كل ما يقـدمونه يحمل نبضهم وسـماتهم .. ان لوحة لموريس اوتريللو تمثل صمت البيـوت البيضاء فى مونمارتر ونبضها الدفين هى أوتريللو متحررا من تبعية أية مدرسة وان وجهـا معبرا من تصوير موديليانى هو موديليانى دون حاجة الى أن ننسبه الى اتجاه أو مدرسة .

والفن الحديث يتطلب قدرا من التهيؤ للرؤية والتـأمل ليفضى للمشاهد بأسراره وروائعه .. ليس لنا أن نتطلب من الفن تقليـد الطبيعة .. فما كان هذا نهج الفن العظيم فى كل العصور بل ان الطبيعة والواقعية المرئيـة لم يكونا النهـج السائد فى التعبير الفنى منذ فجر التاريخ .

كان الفن يختار من الواقعية المرئية ما يناسبه ويعيد صياغته فكل فن اختيار واعادة صياغة.. كذلك كان الفن المصرى القـديم وكذلك كانت فنـون الشرق بل أن الفن الاغريقى فى عصـوره الزاهرة ليس تقليـدا للطبيعة وانمـا هو اعادة بناء لها .

ولم يتقيد الفنـان بعبـودية الحقيقة المرئية ونقلهـا الا فى فترات هابطة ولكنه كان دائما يسعى الى ابراز الاشياء من أكثر الجوانب تعميقا لحقيقتها التشكيلية وكل ما ينجزه الفنان يخضع على نحو أو آخر لسر التحـول ، ذلك لأن الفن يعكس العاطفة أكثر مما يعكس المعرفة ، والعلم عند الفنان طريق آخر للمعرفة الشعرية والارتباط بقلب العالم فى تحولاته المذهلة .

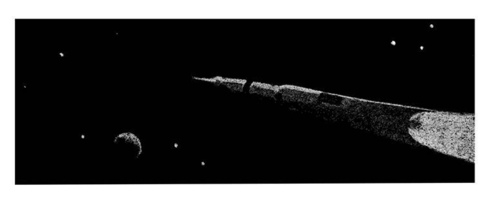
ولئن كان لكل عصر لغتـه فان فى لغة عصرنا الكثير لمن يصغى لها وينصت برؤاه وبقلبه معا.

نظرة فى بعض مجموعات ٦٨ القصصية ـ بقية المنشور ص ٦٢

بقية المنشور ص ٦٢

لكل هذا فشلت بعض تجارب المجموعة وحومت بعضها بالقرب من الاخفـاق .. ففى (السقوط) وهى تجربة تكاد أن تكون مأخوذة من قصـة سـليمان فيـاض (يهوذا والجزار والضحية) نجد أن هذه العيوب وقعت بالتجربة فى دائرة الميلودراما السخيفة . بينما استطاع سليمان فياض بأسلوبه الفنى الناضج أن يقدم تجربة مليئة بالعنف والشاعرية .. ولولا ضيق المجال هنا لعقدنا مقـارنة تفصيلية بين هاتين القصتين .. لكن عز الدين نجيب استطاع برغم كل شيء أن يقدم بعض التجارب الناضجه التى تؤكد شاعرية القصاص وحسـاسيته .. ففى (أم شوقى) نجد انه استطاع أن يخرج باللحظة النفسية من دائرة التجريد الشاحبة لتكتسى بظلال من الدلالات الاجتماعية والانسانية ، ولا اقصد هنا تلك النوايا الاجتماعية الطيبة التى تكنها القصة لقضية الفقر والانسان المطحون تحت وطأته . ولكنى أقصد اكتسـاب الموقف واللحظة النفسية لدلالات انسانية عميقة تكشف عن طبيعة الانفعالات الانسانية وعن نوعية ومدى التغيرات الموقفية التى تعيشها الشخصية تحت وطأة القهر الاقتصادى . وعن كل تلك الجزئيات التى تكشف عن فهم الـكاتب العميق لطبيعـة الشخصية لانسانية .. هذا الفهم الذى يتبدى أيضـا فى (البحث عن لون) حيث اسـتطاع الكاتب أن يحتفظ بموضوعه فى قاع القصة ولم يطف به على سطحها ، فقدم لنا بذلك تجربة ناضجة مليئة بالشعر والايحاء .. وهـذا هـو نفس ما حدث فى (قمر الليلة السـابعة) وفى (صمت النخيل) .

واخيرا تبقى مجموعتا فاروق حسـان (المصيدة) وأسامه أنور عكاشة (خارج الدنيا) .. غير أن قبوعهما فى مخازن المجلس الأعلى للفنون والآداب يجعلهمـا بعيدين عن أيدى القـارىء والناقد على حد سواء . ومن ثم يصعب علينا أن نتحدث عنهما هنا برغم رغبتنا العميقة فى تناولهما .. فليس من الطبيعى ان نتحدث عن كتاب لا يعرف القارىء عنه شـيئا ، بالرغم من اكتمال العام على صدوره .



متطوع ..
للعودة إلى المريخ
قصة علمية مقتبسة عن الروسية

بقلم: زكريا البرادعي

ما أحلى أن ينال كل من على الارض حظه من وقت جميل .

الاجداد يدفعون ابقارهم والثيران امامهم فى القيظ حتى النبع والكلأ .

وللقطيع وقته الجميل .. وللاجداد حظهم مع نسائهم حتى يتفصد العرق من الابدان .. وللجميع في ذلك حظ من لذة ثم راحة .. وأى راحة .

وها هو فى راحة يحظى بوقت جميل .. يتأرجح به الكرسى الهزاز فى شرفة النادى الذى شارك فى تأسيسه لينوب عن وكالة الفضاء فى كل ما يتعلق باعمال السفر بعيدا عن الارض .

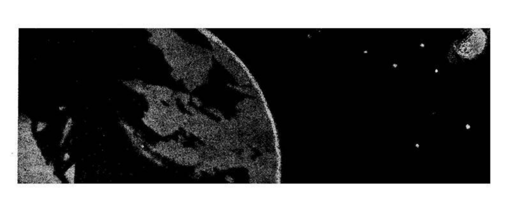
وهاهو قد فرغ توا من سماع نبرات الالحاح جاء بعضها حالما من بين شفاه الفتاتين وبعضها فرقعة اندفعت من بين اوداج الفتى .. وتضخم ملف طلبات الانتظار وانفرجت الاسارير ومضى الركب متشابكا ليجنى حظا من وقت جميل .

« وفى البريد جديد وضت عيناه على السطور .

اتممت الثامنة عشرة وانهيت دراستى المتوسطة ، ولم افعل ماله اهمية ، ورغبتى أن اقدم للعلم شيئا . سمعت عن عزمكم ارسال خنزير داخل احدث مركبة لكم فى وجهتها الجديده بعيدا عن كوكبنا ، واظن انسانا يكون اكثر فائدة للعلم من خنزير .

وانى اعرض عليكم خدماتى .. ومن الفضاء الخارجى يمكن ان انقل اليكم شعورى واحساسي ، وان استجيب للاوامر التى تأتينى . ان سعادتى هى فى لحظة من وقت اميز فيها الارض وسط النجوم وليكن بعدها ما يكون » ..

ومع رسالة اخرى « سيدة بيت فى الاربعين ، بنيانى متين ، ولم افعل فى حياتى الكثير . دعونى موضوعا لتجربتكم فادلكم عن حالة الانثى هناك بعيدا عن الارض .. بعيدا وانـا على يقين من



امرى ، فالصاروخ ينطلق بالمركبة ولا ضمان بان يعيدها » .

كثيرون تجذبهم بعيدا عن الارض قوة خفية صوب النجوم .. ومن قبلهم انطلق رواد وسط الثلوج وعواصفها نحو القطب الغامض للارض .

واندفع ملاحون بسفنهم فوق امواج كالجبال وسط رياح هوجاء حتى رست بهم على شواطىء المجهول .

وبين القديم والجديد رابط حظ من وقت جميل يحقق الانسان فيه الهدف المنشود .

وقاربت الساعة وقتا متأخرا من الليل وتهيأ صاحبنا للانصراف ، فاذا بشخص يقصده فى مشية الغريب . وتفحصه كلما اقترب .

« انه غريب طبعا لا شك فى انه غريب .. ولكن ليس لانه قصير القامة .. وليس لارتباك فى مشيته .. وليس لعدم تناسق فى ابعاد بدنه مع اطرافه .. وليس لضخامة رأسه المنبعج الأصلع .. انها نظرات عينيه الواسعتين تشوهها عدسات نظارة أشد تحديا من كل مألوف .. انها نظرات نفاذة تكاد تطلع على خفايا النفوس » .

لا مفر .. « تفضل بالجلوس » .

وابتسم الغريب فى هدوء وهو يضع طلبه المكتوبة على المنضدة امامه ولاحظ ما بدا على وجه مضيفه من نفور نحو تقديمه الطلب .

وتمتم الغريب قائلا « لن اثقل عليك بالرد على طلبى فانا اعلم انه لم يحن الوقت عندكم للسفر الى الكواكب ولا تجهيز المسافرين ومع ذلك تنهال عليكم طلبات الراغبين فى السفر . وكما تظن تماما فانه لا يبدو على حقا انى من رجال الفضاء .. ولست جيولوجيا ولا طبيبا ولا مهندسا .. ولكنى استطيع ان اضطلع بمهام اى منهم فى أول مركبة تقلع الى المريخ .. لان لكل واحد الحق فى العودة من حيث .. أتى » !!

وتململ مسئول النادى منزعجا فقد تذكر خطابا جاءه من مدة يطلب فيه صاحبه مساعدته للعودة الى المريخ .. ولا يبدو على هذا الضيف الغريب اى خلل فى القوى العقلية .

وابتسم الضيف وبدا كمن قرأ أفكاره .. وتذكر المسئول ما يعرفه من ان سكان المريخ لا يتفاهمون بالكلام حيث تكاد تنعدم كثافة الغلاف الجوى المحيط بكوكبهم فلا يوجد وسط صالح يساعد على انتشار الموجات الصوتية .. ولابد انهم يلجأون الى قراءة الافكار .

وتابع الزائر حديثه « نعم لقد احتجزونى فى مصحة للامراض العقلية حين افصحت عن رغبتى فى العودة ولم يفرجوا عنى الا حين اقتنعت بعدم جدوى اقناع الاخرين بحقى المشروع فى العودة » .

وعندها تيقن المسئول ان الزائر لا بد هو من سبق أن كتب اليه طلب المساعدة للعودة الى المريخ .

واشار الزائر الى المكتوب الملفوف الذى وضعه على المنضدة قائلا :

« تمكننى كتابته اليك بالانجليزية او الروسية او الالمانية وحتى الصينية او العربية او غيرها من لغات اهل الارض » .

وتصنع المسئول اللطف وتناول المكتوب وفضه فاذا بوجهه يتجهم حين رؤية اللغة الغريبة التى كتبت بها مقاطع الكلام مثل الهيروغليفية .

فقال الزائر « لايمكن لاى كائن عاقل مهما كان ان ينقل افكاره للغير بدون لغة .. وما تراه امامك من خط مكتوب هو لغة جنس عاقل عاش فى هذه الدنيا خلال العصر الماضى السحيق .

وتساءل المسئول « وكيف يتأتى للواحد أن يقرأها » ؟

فقال « لا تنس ان تقدم العلوم فى الارض خلال هذا القرن من الزمان ابعد عن العقل الاوهام

وضاعف مقدرته باختراع ادق الالات .

وتحير المسئول قائلا « وهل تظن العقل الالكترونى بقادر على فك رموز هذا المكتوب ؟ » .

وأومأ الزائر بالايجاب .

وارتجف المسئول وتحير من امر هذه المقابلة .. من الذى كان اولى بها ؟ هل هم اطباء الصحة العقلية ام كل من يهمه امر هذه الدنيا الفسيحه؟!

وافترق الاثنان على موعد للتلاقى بعد عام في نفس المكان .

وتصادف يوما ان تقابل المسئول مع واحد من علماء الرياضة النابهين حدثه عن آخر مبتكرات العقول الالكترونية المزودة بذاكرة تتولى تلقائيا الترجمه من لغه لاخرى . وهى عقول تعوز فى مباريات الشطرنج ، وتميز بين الطيب والشرير . وكم كان عجبه حين اخبره بان هذه العقول الحديثه يمكنها تفسير الهيروغليفية لغة قدماء المصريين بنفس السهوله التى تفك بها رموز الخط المسمارى لغة الآشوريين القدامى . بسرعة ومهارة تتفوق بهـا كثيرا على انبغ العلماء المتخصصين .

وكشف المسئول عن سر الزائر للعالم واطلعه على المكتوب فضحك مستخفا وقال بان الآلة المطلوبة لفك الرموز موجودة عنده فى المعمل وعليه أن يطلع مساعديه على المكتوب لتهيئة برنامج العمل الالكترونى بالكيفية المناسبة للحل .

ولكن لدهشة عالم الرياضيات لم يكن الامر سهلا كما تصوره . ومضت شهور من عمل شاق وعجزت نظرية الاحتمالات عن فك رموز المكتوب وانقلب مزاج العالم سخطا وغضبا وغيظا واستمرت الآلة تعمل ليلا ونهارا والكل يزودها باذكى البرامج ، حتى امكن اخيرا قراءة الصفحات الاولى من المكتوب الذى لم يكن سوى يوميات واحد من سكان المريخ هبط اضطراريا منذ خمسين عاما فى ظروف سيئة وسط منطقة الدائرة القطبية الشمالية فى أقصى شمال الأرض وسرعان ما تشكل جسده الاثيرى على هيئة اجسام اهل الارض .

اوردت المذكرات فقرات منها :

« انا الكائن العاقل ساكن المريخ ، تحطمت بى مركبة الفضاء لاجد نفسى اهبط اضطراريا تحت تأثير جاذبية كوكب الارض ، وكل ما يحيط بى خلو من الكائنات العاقلة فى هذه البقعة النائية الخالية من العمران .

ان كل ما حولى يكتنفه الجليد بصورة اعرفها جيدا فى موطنى على المريخ ويبدو أن اهل الارض لا يتحملون الاستيطان فى مثل هذه البقاع .

ها انا قد تجسدت لى طبيعة اجسام المخلوقات من البشر . واستطيع ان انقل افكارى بمقاطع صوتية ينقلها الغلاف الجوى الغريب الذى يملأ سماء الارض » .

وجاء فى فقره اخرى من المذكرات :

« تفاعلت مع البيئة واكتشفت ثرواتها الطبيعية وزادت حصيلتى من الفراء الناعمة .

وها انا على استعداد للانتقال الى خط العمران .. أجريت صفقات مقايضة مع بعض التجار .. وتفاهمت معهم بالاشارات واستوعبت منهم طريقة الكلام على اساس خبرتى فى قراءة الافكار .

وزادت اتصالاتى بالقوم البسطاء » .

وجاء فى فقرة اخرى :

« تنقلت طوال عشرات الاعوام بين مدن عامرة بالسكان . تحايلت على الوصول الى معظم المراكز العلمية واماكن البحث والتطبيق العلمى .

واخذت اساعد فى دفع العقول المتاخرة نحو ابسط ما نعرفه في المريخ من حقائق . ارجو ان يتحسن مستوى الابتكارات العلمية بين جيل جديد من سكان الارض فى النصف الثانى من قرنهم العشرين واطمع ان يتوصل علماؤهم لبناء مركبات الفضاء فقد زاد حنينى للعودة الى الوطن » .

وقال الغريب فى آخر ما أمكن ترجمته من مذكراته .

« دفعنى الاستعجال الى التحدث صراحة مع بعض المسئولين فى دوائر الصناعة عن طلب التعجيل بوضع برنامج لتشييد تسهيلات السفر الى الكواكب .. لكن قوبل طلبى بدهشة ثم استهجان .

وحين كررت المحاولة مع بعض ذوى السلطة وافصحت عن حقيقتى كواحد من سكان المريخ وطلبت مساعدتهم لى فى العودة من حيث اتيت ، اعتبرونى مخرفا وأودعونى فى مصحة الأمراض العقلية !!

وهناك لم يفهمنى طبيب واحد ، فاضطررت الى مجاراتهم حتى اطلقوا سراحى .

واخيرا جاءتنى اخبار منجزات جديدة تبشر بقرب السفر بين الكواكب . وعلمت أنهم سوف يطلبون متطوعين لهذه الرحلات التمهيدية خلال عشرة اعوام .

وفى انتظار ذلك سوف اعكف على استكمال مذكراتى حيث اضمنها انطباعاتى وتحليلى لحياة هذا المجتمع البدائى الذى تفتته الحروب الشاملة ويمزقة الصراع لاسباب سخيفة . ذلك المجتمع الذى أهمل التقدم العلمى الذى سار فيه كوكبنا منذ آلاف السنين « مجتمع لم يتذكر أهمية التطبيقات العلمية الا منذ برهة وجيزة .. »

ولا باس بهذا المجتمع الارضى .. فهو يسير فى اول الطريق الصحيح .



مكتبة المجلة

تطور الأدب الحديث فى مصر

من أوائل القرن التاسع عشر الى قيام الحرب الكبرى الثانية

للدكتور أحمد هيكل
دار المعارف .. القاهرة ١٩٦٨

بقلم : فوزى العنتيل

يظهر لنا من عنوان هذا الكتاب أنه يتناول حقبة من الزمن عريضة مديدة تبدأ مع سنوات الحملة الفرنسية (١٧٩٨ - ١٨٠١ م) ، وتمتد حتى الأربعينات من هذا القرن ، وتغطى بذلك فترة تناهز المائة والخمسين عاما .

ويظهر لنا كذلك أن المؤلف قد أخذ على عاتقه دراسة تطور فنون الأدب الحديث فى هذه الحقبة الطويلة ، وبمعنى آخر أنه قد عنى بتتبع مظاهر التجديد فى هذه الانواع الأدبية والكشف عن بواعثها ومؤثراتها من خلال الاطر السياسية والاجتماعية والفكرية التى أنبتت وروت بذور هذه الفنون القولية ، وما يتصل بكل ذلك من التغييرات النفسية والثقافية المختلفة .

ورغبة من المؤلف فى تيسير طريقة البحث واحكام حلقاتها . وتتبع مسار التجديد خطوة بعد خطوة ، وربطها بدوافعها وتوضيح آثارها ، فقد عنى ببناء أربع مراحل تسور هذه الحقبة الممتدة ، وتكون بمثابة المحاط بالنسبة للقارىء لتتيح له فرصة أن يتصور البيئة الطبيعية التى تتعاقب فيها هذه المراحل .

هذه الفترات الأربع وضعها المؤلف بهذه الصفات على التوالى : اليقظة . الوعى . النضال . ثم : الصراع .

ولاشك أن القارىء فى شوق لان يعرف دلالات هذه التسميات . وبواعث اختيارها ، ومدى استيعابها لمظاهر التطور للأدب الحديث . وواضح بالطبع أن هذه الدلالات مرتبطة بالاطار التاريخى السياسى الذى مرت به مصر فى هذه الفترات من تاريخها المعاصر .

وقد حدد المؤلف « فترة اليقظة » بسنوات الحملة الفرنسية حتى ولاية اسماعيل (١٧٩٨ - ١٨٦٣) ، فهذه كانت بمثابة التمهيد لما تلاها ، فسنوات الحملة الفرنسية التى بدأ بها العصر الحديث للأدب العربى فى مصر ، بل للتاريخ المصرى كله كما يقول المؤلف - قد شهدت خروج البلاد من ظلمات العصر التركى لتفتح أعينها على أضواء الحضارة الحديثة .

« ... فكانت تلك الحملة تنبيها غير مقصود لعناصر القوة فى الشعب المصرى العظيم ، تماما كما تنبه عناصر المقاومة فى جسم الكائن الحى حين يتسلل الى دمه مكروب يريد أن يفتك به .. » .

وتعتبر هذه الفترة بداية الاتصال الفعلى بالثقافة الحديثة بما انشىء فيها من معاهد ، وما أرسل من بعثات ، وبما أدى اليه كل ذلك من نشاط حركة التاليف والترجمة التى أدت بدورها الى البدء فى تطوير اللغة ، وابتكار المصطلحات الجديدة ، واتساع الأفكار والموضوعات التى تتصل بالثقافة الحديثة .

وفى هذه الحقبة أيضا بدأت - على استحياء - أولى محاولات التجديد فى الادب ، بصفة خاصة ، عند رفاعة الطهطاوى ، وتلميذه صالح مجدى .

فرفاعة الطهطاوى « يعتبر واضع بذور التجديد فى الادب المصرى الحديث ، فادبه يمثل دور الانتقال من النماذج المتحجزة - التى تحمل غالبا عقل العصر

التركى ـ الى النماذج المجددة التى تحمل نسمات العصر الحديث » .

أما الفترة الثانية ـ « فترة الوعى » ـ فقد حدد المؤلف بدايتها بولاية اسماعيل ونهايتها بالثورة العرابية (١٨٦٣ ـ ١٨٨٢) .

وفى هذه الحقبة أشتدت الصلة بالثقافة الحديثة ، وانبثق الاحساس القومى بالتراث العربى ، لمواجهة الثقافة الغربية الوافدة بثقافة عربية أصيلة .

وقد بدأت حركة الاحياء هذه فى اتجاهات متعددة بتأثير توهج الوعى الذى انعكس اتجاهه الفكرى على اللغة والادب ، وأدى اتجاهه السياسي الى ثورة عسكرية شعبية هى الثورة العرابية .

وكان من نتائج حركة الاحياء انتقال الادب الحديثالى مرحلة جديدة واضحة السمات نرى آثارها فى الشعرالذى انعطف الى الشعر العربى القديم في أزهى عصوره بغية احتذاء الانماط العربية المشرقة فى الاسلوب والبيان . وكان رائد هذا الاتجاه هو الشاعر محمود سامى البارودى.

ونرى آثار هذه الحركة فى تطور الكتابة الديوانية واتجاهها الى الترسل فى محاولة جادة للانعتاق من قيود البديع التقليدية .

ويظهر ـ بعد كل ذلك ـ فى نشأة المقالة استجابة للدواعى السياسية والاجتماعية ، وساعد على تطورها نشاط حركة الترجمة ، وانتشار الصحافة ، واسهام المهاجرين الشوام ، وتوجيهات جمال الدين الافغانى .

وقد شهدت هذه الحقبةأيضا انتعاش الخطابةباعتبارها وسيلة من أهم وسائل التعبير ـ فى هذه الحقبة ـ عن الدعوات الاصلاحية فى السياسة والاجتماع .

كما شهدت هذه الفترة كذلك ميلاد المسرحية ونشأة اللون التعليمى من فن الرواية ، فقد ألف «على مبارك» كتابه الموسوم : «علم الدين» متخذا شكل الرحلة وحكاياتها، وقد وضع بذور هذا الفن رفاعة الطهطاوى فى الفترة السابقة بكتابه : «تخليص الابريز فى تلخيص باريز» .

ويحدد المؤلف « فترة النضال » فيما بين ١٨٨٢ ـ ١٩٢٢) أى من الاحتلال البريطانى حتى نهاية ثورة سنة ١٩١٩ .

وفي هذه الحقبة عمد الاحتلال الى قتل قوى الامة : العسكرية والاقتصادية ، وعمد أيضا الى القضاء على الثقافة والاخلاق ، فكان على البلاد أن تناضل نضالا رهيبا فى هذه المجالات المختلفة .

وفى مجال الشعر استحصد ـ فى هذه المرحلة ـ ذلك الاتجاه الذى سماه المؤلف : «الاتجاه المحافظ البيانى» ، واستطاع أن يطمس معالم الاتجاه التقليدى الجامد ..

ومن ثم فقد أصبح هذا الاتجاه الحى ـ والذى كان رائده البارودى ـ طريقا ممهدا سلكه جيل جديد من الشعراء منهم : اسماعيل صبرى ، وشوقى ، وحافظ ابراهيم وعبد المطلب ، وأحمد محرم ، وعلى الغاياتى ، وغيرهم .

وقد عمق الاحساس بالنضال ـ فى هذه الفترة ـ الاحساس بالالتفات الى مجد الماضى لمواجهة تحدى الحضارة الغربية .

وقد أثار المؤلف قضية هامة حين وضح بأن مرحلة الاحياء التى كانت طبيعتها دافعا للبارودى الى العودة بالشعر الى الاصالة والجمال بعد الزيف والقبح ، لابد لها وأن تخطو خطى جديدة فى طريق التطور ، ولكن هؤلاء الشعراء المعاصرين ، ويتأملها معهم الدعاة الى عودة جديدة : « .. فحيث أن مرحلة الاحياء كانت قد تحققت بفضل البارودى ، وابتعد الزمن بالشعراء المحافظين بعده عن أن يظلوا عند اتخاذ الماضى مثلا أعلى للحاضر ، وحيث قد أتيح لبعضهم من الفرص ماكان يحتم معه أن يدرك مثلا أعلى للشعر أكثر ملاءمة لروح العصر ، فان من العسير أن يدافع عن الشعراء المحافظين ، ويبرر وقوفهم بالشعر عند مرحلة البارودى .. » .

ان هذه القضية التى أثارها المؤلف فى اطارها التاريخى قضية ماتزال جديرة بأن يتأملها اليوم بعض الشعراء المعاصرين ، ويتأملها معهم الدعاة الى عودة الشعر المعاصر مرة ثانية الى مرحلة البارودى .

واذا تأملنا ملاحظات المؤلف السابقة بعناية وافقناه على الدواعى التى أوضحها ، والتى اقتضت ظهور لون جديد من الشعر يحاول أن يحقق المثل الشعرى الاعلى الذى يلائم العصر والبيئة ، ويتجنب ماتورط فيه الاتجاه السابق من الافراط فى محاكاة القديم ، والاكثار من القول فى المناسبات والمجاملات .

وقد أطلق المؤلف على هذا الاتجاه الجديد : «الاتجاه التجديدى الذهنى» ، هذا الاتجاهالذى ولد على يد شكرى، والمازنى ، والعقاد ، والمفهوم الحقيقى للشعر عندهم هو أن الشعر تعبير عن النفس الانسانية في فرديتها وتميزها.

ويوضح المؤلف أن الذهنية فى هذا الاتجاه تتمثل فى رعاية الجانب الفكرى فى النسيج الشعرى ، وعدم قصره على خيوط من العاطفة وحدها .

وفى الحق فان المؤلف قد قام بتقييم هذا الاتجاه تقييما منصفا ، وقد لاحظ بحق كذلك أن التطابق الكامل عند أصحاب هذا الاتجاه لم يتحقق بين مذهبهم النظرى وبين كل نماذجهم التطبيقية ، وخاصة بعد امتداد الزمن بهم .

ومع ذلك فقد أحدث اتجاههم ـ كما يقول ـ تأثيرا كبيرا في حياة الشعر الحديث ، وخلق تيارا ثانيا الى جانب التيار الاول ، قد يشترك معه فى بعض السمات ، ولكنه يخالفه فى كثير من الاسس .

واذا كانت ثمة ملاحظة فهى أن المؤلف لم يعط العناية الكافية التى كان ينبغى أن تبذل لدراسة مستفيضة للتجديد فى شكل القصيدة عند العقاد وصاحبيه ، باعتبار أن هذه المحاولات بالاضافة الى محاولات أخرى قام بها شعراء آخرون كانت بمثابة البذور التى ظهرت ثمارها في الشعر المعاصر فى الاتجاه الى الشعر الحر .

وقد اكتفى المؤلف باشارة عابرة الى الشعر المرسل عند عبد الرحمن شكرى . ولقد تحدث المؤلف عن الاجناس الادبية الاخرى فى هذه الحقبة وتطورها ، فاوضح كيف تبلورت المقالة فى طريقة فنية فى هذه الفترة على يد ابرز أعلامها وهو «المنفلوطى» ، كما تحــدث عن الخطابة وانتعاشها وتعدد مجالات نشاطها . واشار الى ان الخطابة قد شكلت جزءا من شخصية «مصطفى كامل» كزعيم ، وان ذلك قد ترك آثاره فيما بعد . فى ارتباط النجاح السياسى بالنجاح فى الخطابة .

ثم تحدث عن القصص بين استلهامه للتراث وألوانه القصصية وبين محاكاته لادب الغرب ، «وحديث عيسى بن هشام» من النوع الاول . هنالك أيضا القصة التهذيبية التى تجمع بين القصة والمقال ونجدها عند المنفلوطى ، وفى هذه الحقبة ظهرت الرواية التعليمية التاريخية على يد جورجى زيدان ، وفى أخريات هذه الفترة ولدت الرواية الفنية التى تحاكى القصص الغربى مثل « زينب » للدكتور محمد حسين هيكل ، كما ولدت ايضا القصة القصيرة الناضجة على يد محمد تيمور ، وكذلك المسرحية التى يقول المؤلف أن أول مسرحية فى حقل الادب المسرحى الحديث كانت مسرحية «المعتمد بن عباد» لابراهيم رمزى .

وتبدأ الفترة الرابعة ، وهى «فترة الصراع» فى أعقاب ثورة سنة ١٩١٩ حتى قيام الحرب العالمية الثانية (١٩٢٢ - ١٩٣٩) .

وتتميز هذه الفترة بأن الصراع قد بدأ يتجه الى الداخل بدلا من اتجاهه الى الخارج كما كان فى الفترات السابقة ، وكان من الطبيعى أن يتأثر الادب بهذا التحول الخطير الذى خلف وراءه شعورا بالمرارة وخيبة الامل عند بعض النــاس ، أو أدى الى الانطــواء على النفس ، أو الانعزال عن قضايا المجتمع عند طائفة أخرى ، وقد انعكس كل ذلك على النتاج الادبى .

« .. وهكذا صور أدب تلك الفترة - الى جانب روح التحرر والثــورة - ماكان من صراع انتقل من الحيــاة السياسية الى الحيــاة الفكرية ، ثم الى الحيــاة الادبية .. » .

.. وقد ظهرت دعــوة الى وجوب خلق أدب قــومى يستلهم الواقع المصرى ، ولايستلهم التراث العربى ، كذلك ظهرت دعوة الى عدم اجلال التراث العربى ، أو التسليم بكل ماجاء منه ، ووجــوب اخضــاعه للمنهج العلمى وان شوهه ذلك المنهج» .

ولقــد كان طبيعيا اذن أن ينحسر ذلك الاتجــاه التجديدى الذهنى فى الشعر ، وأن يظهر ذلك الاتجــاه الرومانسى ، أو الاتجاه الابتداعى العاطفى ، كما وصــفه المؤلف ، « ليعوض بحرارته وانطلاقه ما أصاب الحيــاة الشعرية من تجمد على أيدى البيانيين ، ومن انحســار على أيدى الذهنيين .. » .

هــذا الاتجاه الذى شاع باسم «مدسة أبوللو» ، ومن أعمدته : أبو شــادى ، وابراهيم ناجى ، ومحمود حسن اسماعيل ، والهمشرى ، وعلى محمود طه ، وحسن كامل الصيرفى) وصالح جودت ، وغيرهم .

وفى هذا الفصل الذى يعد من أثمن فصول الكتاب ، قدم المؤلف خلاصة وافية للاطار العام للحياة السياسية والاجتماعية والثقافية فى هذه الفترة من جميع النواحى ، كما قام بدراسة هذا الاتجاه الجديد فى الشعر دراســة متأنية تفصل القول فى الخصائص الفنية عند شعراء هذا الاتجاه ، مفيضا فى الحديث عن دقائق هذه الخصــائص من حيث الأسلوب وطرق الأداء وموسيقى الشعر وما يتصل بكل ذلك من خصائص التعبير ، وتعد هذه الدراسة من أدق الدراسات واعمقها فهما وتذوقا لشعر هـــذه الحقبة .

وأوضح المؤلف كذلك ازدهار النثر فى هذه الحقبة ، وسبقه للشعر ، حتى أصبحت له الصدارة نتيجة للتقدم الثقافى والنضج الفكرى وتغلب الاتجاه الغربى فى هــذه الفترة ، وقد انتج ذلك ظهور أنواع أدبية نثرية جديدة مثل الترجمة الذاتية ، واليوميات ، والمسرحية المقروءة ، وبعض الألوان الروائيــة الجــديدة . وقد خص المؤلف الأدب القصصى والمسرحى فى هذه الحقبة بكتاب خاص ، يكمل هذا الكتاب ، ويتحدث بالتفصيل عن أعلام هذه الأنواع الأدبية وانتاجهم .

هذه هى الخطوط العامة لمشتملات هــذا الــكتاب القيم ، واذا كانت هنالك دراسات متعددة للأدب الحديث تناول بعضها فنونا بعينها لهذا الادب ، أو عنى بعضهــا بأعلام الحياة الثقافية فى هــذه الفنون ، أو اهتم بعضها بدراسة فترات محددة من هذه الحقبة الطويلة ، فهنالك أيضا مؤلفات تناولت هذه الحقبة الممتدة ، ولكنها أعطت اهتمامها بالدرجة الاولى لتاريخ الادب ، أو كانت دراسة مقتضبة .

واذن فان دراسة شاملة تعنى فى المحل الأول بتطور فنون الادب الحديث ، وتتتبع بذور التجديد ، وتلاحظ فى يقظة ودراية نمو هذه البذور ، وتتابع مراحل هــذا النمو ، وتصل الماضى بالحاضر ، وتفسر التــاريخ الحى المتصل لهذا التطور ، وبألوانه وصوره المختلفة ، وتقوم بالتحليل والتركيب ، والتقييم ، والفصل بين المؤثرات المختلفة ، وتضع كل ذلك فى صورة واضحة فى الاطار الفكرى والاجتماعى ، وتوضح المؤثرات السياسية والنفسية التى وجهت هذه الألوان .

مثل هذه الدراسة الجــديدة كانت الحاجة اليهــا مازالت قائمة ، وأن يقوم بهذه الدراسة أستاذ جامعى مثل الدكتور أحمد هيكل ، خبير بمناهج البحث ، ويحسن الافادة من المراجع ، فان هذا وحده يبعث على اهتمامنـــا بمثل هذه الألوان .

فاذا أضيف الى كل ذلك أن صاحب هذه الدراســة شاعر مرهف الاحساس ، فان ذلك يعنى أن مذاقا جديدا يقبل هذه الدراسة ، ويسبغ عليها غلالة ابداعية ، ويهبها توهجا يشد اهتمام القارئ ويؤثر فيه .

والذى لا ريب فيه أن هذا الكتاب والــكتاب الذى يكمله والذى خصصــه المؤلف للنتاج القصصى والمسرحى يؤلفان مرجعا فريدا فى مكتبة الدراسات الحديثة .



فى مواجهة شكلية جديدة

ثمة نظرتان الى العملية الفنية تتمثلان فى هــذا التساؤل : هل يحاكى الفنان الحياة ، أم انه يخلق بناء مستقلا من ذات نفسه ؟

يقول جون بايلى مادمنا نعيش فى الدنيا فنحن نعى ماهو كائن فيها ونعبر عنه ، وسواء سمينا عملية التعبير هذه خلقا أو سميناها محاكاة فان التسمية لن تغير من حقيقتها شيئا ، لكن بعض الفنانين والنقاد ممن يهتمون بالشكل دون سواه يرون غير ذلك ، وقد يؤثر مايتوهمون أنهم فاعلوه عند ذاك على نتاجهم الجمالى وعلى العلاقة بينهم وبين المتلقى لاعمالهم . *فالفنان الذى يتناول عمله* باسلوب جمالى يميل دائما الى تمثل جمهوره على نحو تمثله لموضوعه ، فهو لايرى أن تكون الرواية ــ مثلا ــ معادلا موضوعيا للتتابع الملتحم لاحداث الحياة ، وليس يعنيه أن يقوم اتصال بينه وبين المتلقى لفنه بعد ذلك ، بل انه قد يسحب منا هذا الاتصال ــ ان استطاع ــ حين يقوم ، أو يقطع عليه الطريق حين يتوجس احتمالات قيامه ، وهذا الفنان الابكم ــ كما يسميه بايلى ــ لايهتم الا بما يعتقد انه نتاج مستقل ونابع من ذاته ، أما الفنان المتصل فهو ــ على العكس تماما ــ الفنان «المحاكى» .

ان كاتبا مثل تولستوى ــ على سبيل المثال ــ يجهد فى أن يتصل بنا ويشعرنا بما يحس وفيما يفكر ، لايمكن أن تحوم حوله شبهة النزعة الاستقلالية ، لان أعماله تهزنا مثلما تهزنا تجاربنا الخاصة فى الحياة ، ولانه يتمثلنا من خلال منظور معقد نتحرك داخله مثلما نتحرك فى الحياة نفسها ، ولاننا لانجد لحظة نتنبه فيها الى اننا قد انتزعنا أنفسنا من عمل له كنا نتابعه وأصبحنا نواجهه على أنــه موضوع يخرج عن العادة والمألوف ، فمثل ذلك العمــل ــ فيما يرى أورتيجا ــ لايمكن أن يميزه مجرد «أنه أكثر أو أقل وضوحا بين سائر الاشياء» .

ــ ٢ ــ

لكن الفنان يرى أحيانا انه من الممكن اعتبار تدفق الحياة موضوعا جماليا ــ وان كانبعض الشعراء والروائيين يدعون أنهم يجمعون بين المحاكاة الاستقلالية autonomy مع مــلاحظة أن هــؤلاء لايستأثرون بنا عــادة ككتاب من الدرجة الاولى ــ ففرجينيا وولف توجه انتباهنا دائما الى ماتسميه الطبيعة «الحقيقية» للتجــربة ، والى أن هــذه الطبيعة تختلف عما نراها عليه حين تمثل أمامنــا كنمط متتابع الاجزاء ، وهذا يعنى بدوره ــ أو يتطلب منا ــ أن نتخيل مزاولة الحياة وكأن الانسان نفسه عمــل فنى ممكن خلعت عليه عملية الحياة استقلاليته كما لو كان ذلك قد تم من قبل فنان .

وفى «رحلة الى الهند» « A Passage to India » لفورستر محاولة مماثلة ، فهو قد حاول أن يحيل الخواء ــ *الذى لايعنى شيئا ــ الكائن خارج التجربة التىنستطيع* أن ندركها ونستشعر لها كيانا خاصا مستقلا ، حاول أن يحيل هذا الخواء الذى لاسلطان عليه الى موضوع جمالى .

لكن القارىء الناضج ــ فى نظر بايلى ــ يحس بان عملية الحياة فى ذاتها لايمكن أن تتخيل على هذا النحو ــ عنــد فرجينيا وولف وفورستر ــ ، وأن الفن خداع بطبعه ، وأن هذه الكنايات عن الحياة تقع فى نفسه ــ سواء كانت واضحة أو مستغلقة ــ على أنها وسيلة تستهدف جعل عملية الحيــاة شــيئا ملموسا قابلا للوصف ، لاتكاد تفترق فى شىء عن الــكنايات التى طالمــا صادفته عن الجماليات .

والفنان الذى يقف خارج «الحياة» يرى العمل الذى يصوغه ، الموضوع الاستقلالى ، معادلا للحياة ــ فهكذا تقول رودا فى «الامــواج» ــ «الحياة كل وأنا خــارجة» . وبالنسبة لفرجينيا وولف وهنرى جيمس نفع عليهما فكرة الحياة بمعناها المطلق ، والرغبة الجياشة والمستوعبة لكل شىء فيها رسالة مقدسة ، أما بالنسبة لتولستوى وجــان أوستن فلا يعنيهما ــ ككفنانين ــ الا ما يفعلانه كانســانين يعيشان ، وهما ــ كفنانين متصلين أو محاكيين ــ يغوصان الى أغوار الحياة بحثا عن غايتهما ، ومن ثم فهما لايطلعاننا على شىء وانما يعيشان شيئا من اجلنا ، بينما نرى عند أصحاب النزعة الاستقلالية ــ امثال فرجينيا وولف وهنرى جيمس ــ أن الاتصال قد أصبح مرادفه الجديد « عرض موضوع جمالى» ، ودعوتهم الى الاستقلالية الى جوار دعوتهم الى الاتصال ليست فى الواقع الا مصادفة تلقى بين أيدينا بنوع من الخلط بين الاثنتين لايسهل فيه تخليص أى منهما عن الاخرى . وهكذا فان الفن العظيم يتنــاول

*عن دراسة بعنوان: *Against a New Formalism:*
نشرها فى المجلة الفصلية :
The Critical Quarterly, vol. 10, Nos. 1, 2, p. 60 ff.

الاشياء بكل الاساليب لكن هذا النوع يلقى بنفسه فى احضان اسلوب واحد يتمثل فى اعتبار الشكل هو كل شىء فى نفس الوقت الذى ينتحل الدعوة لاسلوب آخر ، ومن ثم فان بعض خصائصه قد تطالعنا وكأنها لاتنتمى اليه شرعا .

— ٣ —

ولاتكاد تختلف الشكلية الجديدة عن الشكلية القديمة الا فى أنها قد بالغت فى تكثيف الموضوع الجمالى ، وزادت — عن قصد — من عزلته بما اظهر بشكل أوضح ماتنطوى عليه من ازدواجية حين تدعو عرضا الى الاتصال ، أو تدعيه ، وصلت هذه الازواجية حدا جعل ناقدة تؤمن بسيادة الشكل مثل سوزان سونتاج تتحدث عن الشكلية فلانعرف ما اذا كانت تتصدى للدفاع عنها أو تنبرى للهجوم عليها ، فهى حين تقصد الى تقرير بعض الملاحظات على الشكلية تندفع فى حماسة الى الدفاع عنها :

« يبدو جينيه فى كتاباته وكأنه يطلب منا أن نقر معه القسوة والخيانة والاباحية والقتل ، لكنه مادام بصدد تقديم عمل فنى فهو لايدافع عن أى من هذه الاشياء انه يسجل ويستوعب ويحور فى شكل تجربته ... ، ولاينبغى أن ينصب اهتمامنا بجينيه الا على الطريقة التى يهدم بها الذكاء والحدة فى خياله موضوعه » ، ومن الممتع حقا أنه — فيما تذكر سوزان سونتاج — قد قال مؤخرا : لو أن كتبه أثارت القراء جنسيا فلاشك أنها قد كتبت بطريقة رديئة ، لان العاطفة الشعرية يجب أن تكون من القوة والعنف بحيث لايثار القارىء جنسيا)) . وليس من تجاربه)) أو ((يهدم موضوعه)) أو (العاطفة الشعرية)) ، لكنه مهما تأبت هذه الجمل على التحليل فانها — فى رأى جون بايلى — تعود بنا الى نفس هذا الفهم : ان الاتصال قد يتضمن — فيما يبدو — شيئا واحدا ، لكن العمل الفنى — كعمل جمالى استقلالى — يتضمن شيئا آخر غير موضوع ذلك العمل .

ان مادفع سوزان سونتاج الى اثارة هذه النقطة حول جينيه — دون أن تشير مثلا الى رتشاردسون أو اوسكار وايلد أو هنرى جيمس — ماأشار اليه جينيه من ازدواجية حين أشار الى موضوع جمالى أنتصرت فيه النظرية الشكلية ، واتحدت وانفصلت فى آن واحد فكرتا المحاكاة والاستقلالية بوعى تام نتيجة لاقحام الكاتب نفسه على موضوعه بين آن وآخر .

وليست الدعوة المحمومة التى يحمل لواءها معتنقو الشكلية ، والتى تابى على الفن الاتصال المباشر بالدعوة الجديدة الا أن الشكلية الجديدة قد لجأت الى المخاتلة والخداع فى الاعلان عن نفسها كقول جون كيج : ((ليس لدى شىء أقوله وانا أقوله ، وهذا هو الشعر)) ، لكن هـذه المخاتلة سرعان مايفضحها العقل الواعى بالتراث ، فماأكثر ماقيل مثلها من قبل ، واغرب من قول كيج مايقوله ناقد معروف مثل فرانك كيرمود الذى يرى — متأثرا بوالاس ستيفنز — ان الاساس فى فكرة الرواية هو جانب ((العمل اليدوى)) فيها ، وهو يقدم هـذا الجانب على امكان أن تتصل التجربة فى الرواية أو الشعر بالتجربة فى الحياة ، وعنده أن الاديب الفنان البالغ التنور هو ذلك الذى يعى أن الاهمية فى فنه للشكل لا للتجربة ، والذى يذعن لخياله الروائى دون أن ينقب عن الحقيقة .

— ٤ —

يرى دكتور جونسون أن الجمهور فى المسرح لاينخدع فى حقيقة مايبدو من واقعية فيما يشهده ، ومن ثم فان كل المواصفات التقليدية الهادفة الى تامين الخيال كى لايظهر وهما هى نوع من الوهم لايفترق عن نوع الواقعية التى تتحقق بهذه الضمانات ، ومع ذلك فهو لايتصور أن ينطلق المسرح فى تقديم وهم مرسوم بوعى بقصد أن يترك بصماته كوهم ، لكن هذا هو ماحدث بالفعل فى مسرح مابعد بريخت . ولريموند ويليامز فى كتابه الجديد ((المأساة الحديثة Modern Tragedy)) تعليقات على هذا :

((لقد ساد استخدام الوهم كعنصر فى الحدث الدرامى وظلت طبيعة الفن ارادية استعانت بالوهم الذى يمكن أن يتحول الى حقيقة ، لكننا قد وصلنا اليوم — فى أعمال مشهورة — الى حدث كله وهم خالص ، أو حدث يحاول أن يكون وهما . الوهم ليس وسيلة الى الحقيقة بل تعبير عن الوهم نفسه ، وسرعان مايعترض العمل على نفسه ويحتج الفنان على تلك الحالة التى يتهدد فيها تعبيره أن يصبح حقيقيا (حين يخلص فى التعبير عن الوهم الخالص))، وفى نطاق هذا الفهم ينظر الى التوتر العادى للتجربة على أنه شىء معيب ، وهذه التعليقات فى الحق تسبر غور حقيقة القضية ، فلقد تعودنا على مثل هـذا التوتر بين ماتكون عليه الكلمات وماتوحى به — وقد كان هذا هـو أساس التمييز القديم بين المحاكاة والاستقلالية — فالكلمات فن ولكن معانيها تحاكى الحياة ، ومن خلال تنوع هذا التوتر تبزغ الفرصة للكمال الجمالى ، وخذ مثلا هذا التعبير لشكسبير : ((هنا يرقد دونكان متدثرا بجلده الفضى ذى الدم الذهبى)) الذى يقوم فيه التوتر بين معنى مرعب وكلمات على عكس ذلك ، والذى تتكشف من خلاله الحقيقة ، حقيقة القتل ، وحقيقة طبيعة مكبث ، والشاعر الحديث أو الكاتب المسرحى قد يحاول أن يجعل الكلمات هى كل شىء وأن يسقط مثل هذا التوتر الذى يجـلى الحقيقة ، وفى هذه اللحظة — وقد جردت الكلمة من أى احتمال لمعنى توحى به — تصبح الكلمات فى الحقيقة وهما، وهو لايبالى بقوة التأثير التى تنهض من تضاد الشكل مع الموضوع بدلا من محاولة أن يكون هو هو .

ولاعجب أن يدعى الشكليون أن مايتوهمه الناس نوعا من الاثارة الجنسية الفاحشة ليس كذلك ، وهذا صحيح الى حد ما فالكتابة الجنسية الناجحة تتضمن توترا بين موضوعات الجنس وبين المعنى العام الذى تقدمه ، وفى هذا يتفوق شكسبير وروبنز ككاتبين جنسيين على جينيه لانهما — قبل هذا — فنانان أكثر تفوقا منه ، ففنهما لايطاوع

استجابتنا الجنسية وانما يضع التجربة خارجنا وعلى مسافة منا فاذا اجتذبتنا نساء روبنز أو وصف شكسبير لايموجين في السرير فلن يؤثر ذلك كثيرا عما لو حدث العكس لكنه ليس ثمة احساس من أى نوع بان شكسبير أو روبنز يحاول أن يهدم موضوعه بذكاء وحدة خيال بل العكس هو الصحيح ، فهما يهتمان بان يترجماه ـ باكثر مايمكن من حيوية ـ في مصطلحات الحياة العادية والفهم العادى .

ـ ٥ ـ

لقد أعلن ماثيو أرنولد في سنة ١٨٧٠ في مزيج غريب من التفاؤل واليأس تتميز به دائما نغمته التعليمية « ان مستقبل الشعر عظيم » ، ولقد أصر أرنولد كذلك على أن الشعر ينبغي أن يستمد قوته من أفكار الحياة ، ومن قدرته على طرح ذلك السؤال : كيف نعيش ؟ ولقد تحقق هذا الشرط (الذى حرك تولستوى) في أمثل صوره لا في الشعر العظيم وانما في الروايات العظيمة . وبقى كل مايأخذه أنصار الشكلية على معطيات أرنولد أنه ينتمى الى ذوق تقليدى في الشعر، أما هوسمان فيصر على أن الناس عندما يقولون انهم يستمتعون بقصيدة ما فانهم في الغالب يستمتعون بشيء ما فيها فحسب ، وقد تحقق هذا الاعتقاد في الرواية الجديدة التى أصبحت كالقصيدة ، فنحن لانستمتع بما يقرره جينيه عن الاختلاس أو اللواط ولانهتم به وانما نستمتع فقط بطريقة تحويره في شكل هذه الاشياء . ولهذا لايزال «مستقبل الرواية» ـ عند سوزان سونتاج ـ عظيما ويشاركها في هذا الرأى المنظرون الفرنسيون المحترفون . وعندما يدعى روب جرييه أنه «قد اكتشف في نفسه من جديد كل عالم الخيال الشعبى» فاننا سنتعرف في هذا على الدعوة الفرنسية المعاصرة التى تحمل ملامح الدعوة المتناقضة لفرجينيا وولف ـ صاحبة النزعة الاستقلالية ـ الى «واقعية أعظم» ، ويذهب مايكل بتر أبعد من ذلك الى أن التجربة الشكلية هى أقصى مايمكن أن تحققه الرواية من واقعية ، فكأن الفن بهذا الفهم يعيد لنا صياغة الحياة من جديد بحيث تصبح رحلات القطار لمسافر قرأ بتر شبيهة برحلات القطار التى قرأها عنده ، وتصبح سيارات الاوتوبيس ومحال الزهور شبيهة بأمثالها في روايات فرجينيا وولف عند قرائها .

وهناك دعوة أخرى تقول بان «الفن» ـ في كلمات بيتر بروكس ـ «في ذاته لايكفى تماما» ، وهذا يعنى أن وعى الكاتب بذاته ، وجهاده للمصالحة بين هذا الوعى وبين خلق موضوع فنى ينبغي أن يعكس الصعوبة المتزايدة التى تواجه أفراد المجتمع في محاولتهم اقناع أنفسهم بان كل مايحدث خارجهم هو بالفعل حقيقى وموجود . ان عدم ثقة الفنان بقدرته على الخلق دون أن يكون محاطا بشيطان ملهم يلازمه أبدا مضافا الى الشك في عملية الخلق نفسها يعكس انعداما عاما لثقة الفنان في الحقائق الممكنة في العالم الخارجى . فثمة احساس يضغط على الفرد المغترب بان ماحوله ليس حقيقيا ، وبالتالى يضغط على الفنان ليحاول خلق الحقيقة من خلال نمط لايمكن أن يتحقق الا بالاغراق في الشكلية . وهنا تصبح الشكلية مرادفا لعدم الايمان بالقدرة على الخلق وامكانياته ، وهى بالتالى تتصل عن قرب بريبة عامة في امكانيات الحياة وامكان التعبير عن العاطفة أو حتى عن الاحساس بها .

عندما يقول روب جرييه أنه قد اكتشف في نفسه عالم الخيال الشعبى برمته فهذا يعنى ـ في التطبيق ـ أنه مهتم بالتكنيك للوصول الى أحلام اليقظة لقرائه ، ففكرة فلمه «الخالد» ـ على سبيل المثال ـ قائمة على أن لاشيء يحدث سوى مايرغب الناظر في التفكير في أنه يحدث، وبالتالى تتخلى القصة عن مكانها وتدق أجراس موتها عندما يستطيع القارىء والكاتب أن يرددا في صوت واحد مع الشاعر توم جن «أنا أعرف انك تعرف انى أعرف انك تعرف انى أعرف» .

هكذا ابتعدت الشكلية الجديدة الى أبعد الحدود عن صفات الفن العظيم الذى يدعو الى تعاوننا ويرحب به ، والذى يسمح لنا ـ في سخاء ـ بأى مدى من التفسير نصل اليه ، والذى يروغ دائما من محاولتنا الجارية في الخفاء في تضمينه كلية ويصر في عناد على أن يظل خارجنا . ولعل أسمى مزايا مثل هذا الفن وأعظم قيمة في أنه يوضح بما لايقبل الجدل أننا ـ بتعبير أرنولد ـ نستطيع أن نرى الـ «غيرنا الابدى» وأن ثمة شيئا خارجنا لن يقتحم نفوسنا أبدا .

ان الشكلية الجديدة ـ فيما تبدو ـ تسعى الى اسلوب جديد للاتصال بعيد عن مواجهة الواقع وهى تعتمد على الناقد (وفى الغالب يكون الكاتب نفسه هو الناقد) ومهمة الناقد اذ ذاك هى تجميع الاجزاء العديدة القابلة للتحوير والتعديل ومحاولة ابتعاث احساسا ما فيها يوحى الينا بشيء ، والفرق كبير بين هذه المهمة ومهمة الناقد الحقيقى الذى يقدم فهما من خلال الف فهم صيغت جميعا على أساس حقائق متساوية ، الاول يصف دائرة أخرى حول دائرة العمل ، والثانى يضع نقطة جديدة تكمل خط التوصيل النابع من قلب العمل الفنى الحقيقى والذى يصله بالمتلقى .

هكذا يظل الفن خارجنا في اصرار لاننا مع مبدعه على اتصال تام ، وكما هو الحال مع القصة اليوم أصبح الشعر الحديث في كثير من الاحيان ـ يستبدل بالاتصال نوعا من الالفة الخادعة التى لاتعنى شيئا ، فاصبح يقدم نفسه كجزء ممكن منا ، وتبقى هذه الالفة مظهرا لمحاولته المستميتة من أجل الحياة والاستمرار ، فاذا تأملنا أيا من الشعراء المحدثين . نتوقع أن يكتب له الاستمرار كان : اودن ، وماريان مور ، وروبرت لويل ، واليزابيث بايشوب ، وفيليب لاركين ، أول من تطالع مخيلتنا أسماؤهم وهؤلاء الشعراء جميعا كتاب متصلون تماما ككتاب الرواية التقليدية وبرغم الاختلاف في الشكل فان الاتصال الذى يحققه أولئك الشعراء لايطبع في نفوسنا أثرا مخالفا

عما يطبعه اتصال كتاب الرواية التقليدية . فالابنية الشعرية عند ماريان مور – مثلا – او عند أودن نفسه هى وسيلة او حيلة للاتصال واقامة علاقة ما ولكنها لاتنهض فى ذاتها موضوعات ذات قيمة فردية خاصة بنا تاتى عن طريق التقائها صدفة بتجاربنا السابقة او استدعائها لها عندما تتوافق جميعا ، وأخيرا فنحن لانملك أن لانحب الشعر الحديث عند قراءته مثلما لانملك أن نكره جينيه فلسنا نملك مايكفى لتدعيم موقفنا من الشعراء أو من جينيه ، لايكفى مايقوله جينيه عن فنه أو مايقوله نقاده عن ذلك الفن ، فالحب والبغض يحتاجان نوعا من التوتر الذاتى وهو ماتلغيه الشكلية الجديدة . قد يصدق مايقوله ييتس من أن الشاعر يصوغ الشعر من خلال توتره ومنازعته لنفسه ، لكنه لكى ينتشر ذلك الشعر ويذيع يجب ان ينازعنا أيضا ويقوم بيننا وبينه حوار .

كمال ممدوح حمدى

أ.م. فورستر فى عيده التسعين

فى مطلع هذا العام اتم الروائى الانجليزى المعاصر أ.م. فورستر عيد ميلاده التسعين . وقد صدر بهذه المناسبة عن دار «ادوارد ارنولد» للنشر بانجلترا كتاب عن فورستر ، حرره اوليفر ستولبيراس ، واشترك فى كتابة مقالاته خمسة عشر كاتبا من المعجبين بفن هذا الروائى العظيم . وقد نشرت جريدة الجارديان فى عددها الصادر فى أول يناير الماضى منتخبات من احدى مقالات هذا الكتاب ، وعنوانها «أوجه من أ.م. فورستر» ، بقلم و.ج.هـ. سبروت ، استاذ علم النفس بجامعة نوتنجام، وهو صديق حميم لفورستر منذ أكثر من أربعين عاما .

يقول سبروت : قبل أن أبدأ كلامى ، يجمل لى أن اعلن شيئا . ان فورستر لم يكن لى صديقا فحسب ، بل مرشدا أيضا . فمنذ التقيت به فى العشرينيات غدا أقوى الاشخاص تأثيرا فى حياتى . وانا اذكر هذا لانه لابد لى ، بالضرورة ، من أن اكتب عنه من زاويتى الشخصية ، وعلى ذلك فقد اقدم له صورة لايعرفها كثير من الناس ، بل قد لايعرفها – ان جاز لى أن أقول ذلك – فورستر نفسه . وهذا أمر لاسبيل لاجتنابه – ومهما يكن من أمر، فان مايحميني من اساءة تصويره اساءة كاملة انما هو استشهادى بكلماته ، خاصة فى كتابه المسمى « هتفتان للديمقراطية» .

عندما توقف فورستر عن كتابة الروايات غدا حكيما. لايعنى هذا ، بطبيعة الحال ، انه اتخذ مهنة أخرى ، كما قد يتحول سباك الى بناء . فقد كانت الحكمة كامنة منذ البداية . وعندى أن جاذبية قصصه لاتكمن فى هذه القصص نفسها قدر ماتكمن فى تعليقاته على شخصياتها ومواجهة بعضهم لبعض . ومهما يكن من أمر ، فانه منذ نشر روايته «طريق الى الهند» صار يعبر عن آرائه على نحو أكثر مباشرة . وهذا هو ماأعنيه بقولى انه غدا حكيما ، وهى كلمة أخشى الا تروق له ، ولكنى لااجد اى كلمة أخرى تحل محلها .

ومنذ ١٩٤٥ وهو يعيش فى كامبردج كزميل فخرى فى كلية الملك بجامعة كامبردج . وقد عاش فيها بين أصدقاء مخلصين ، واحرز بالاضافة الى ذلك نجاحا كبيرا بين الشباب . بديهى ان شهرته كروائى هى مايجذبهم اليه، كما تأسرهم جاذبيته وخجله – فهو قد ظل دائما يدهش دهشة صادقة من كون أى شخص يلقى اليه بأقل قدر من اهتمامه . لقد لعبت شهرته وجاذبيته دورهما فى اجتذاب الشباب وغيرهم . ولكن هذه ليست هى القصة كاملة . فقد أدرك الشباب انه رجل حكيم . انه يتلقى آراءهم وهم يستمتعون بالاستماع الى تعليقاته عليها ، لانها كثيرا ماتتفق مع آرائهم الخاصة . لاعجب اذن ان كان من أبرز أعضاء «حركة المذهب الانسانى» فى جامعة كامبردج .

وفورستر فيما أظن خليق بان يوافق (رغم انه ليس خليقا بان يعبر عن نفسه بهذه الطريقة اللاشاعرية) على أن من منجزات النوع الانسانى اقامة وتهذيب معيار للقيم المعنوية . فالحاسة الخلقية مركوزة فى فطرة الانسان ، ثم يجىء الدين ليقننها ويؤكدها .

ومن المنجزات الاخرى للنوع الانسانى انتاج الاعمال الفنية . وعند فورستر أن هذا ربما كان أعظم منجزاته . ففى محاضرة له عن «الفن للفن» يقابل بين فوضى الحياة اليومية ونظام العمل الفنى الذى «يقف مستقلا بذاته» . ويؤكد «لا وجود الفن فحسب ، وانما دوامه ايضا» . وعندما ارجع ببصرى الى الماضى ، يلوح لى ان كل ماقد كان هو كما يلى : أسس مواتية للمناقشة والابداع ، أسس مواتية قليلة فى غمرة فوضى متغيرة ، حيث الفقاقيع تنفجر والشباك تنسج ، والرغبة فى خلق نظام تجد لها اشباعا مؤقتا » .

وفى مقالته المسماة «غفل عن التوقيع» ينظر الى العمل الفنى على انه غفل عن التوقيع . فان للفنان ، وربما أيضا لكل انسان الى حد ما ، شخصيتين . هناك الشخصية «العليا» التى نعيش بها فى حياتنا اليومية . وهناك الشخصية «الادنى» : «فى تجاويف كياننا الغامضة» ، وفيها يلقى الفنان بدلوه (وهى استعارة كثيرا مايستعملها فورستر) ومنها يخلق عمله الفنى .

بيد أن خلق الاعمال الفنية يتطلب ظروفا مواتية . ومقالة «الفن للفن» تحتوى على هذه الكلمات : « ان ما آمل فيه اليوم انما هو فوضى تكون أكثر مواتاة للفنانين من فوضانا الحالية ، وتمدهم بالهام أكمل وظروف مادية أفضل » .

وهكذا فان النوع الانسانى قد اخرج افرادا ذوى قيمة من الناحية المعنوية واعمالا فنية . وحينما اقول « افرادا ذوى قيمة من الناحية المعنوية » لااعنى بذلك القديسين وذوى الفضائل الباهرة . لاريب فى ان فورستر خليق بان يدرجهم فى هذه الطائفة . ولكنه أكثر تذوقا للبسطاء الرحماء الذين لايعرفون التظاهر ، ولئن تصادف ان كانوا اذكياء فخيرا يفعلون ، لان ذلك من شانه انيجعل احاديثهم اكثر حياة . ولكن هذا ليس هو المهم فى نظره. ان مايهمه حقا هو دفء الشخصية وحرارتها .

أكثر من ذلك أن الفرد ، وليس الانسانية ، هو مايثير اهتمامه : «ليس لدى ايمان صوفى بالشعب .وانما أومن بالفرد . فهو يلوح لى انجازا قدسيا ، ولست أثق باى وجهة نظر تقلل من شانه» . ويتضح هذا على نحو أشد فى مقالته المسماة «هذا ما اومن به» . انه يتساءل فى هذه المقالة : «من أين أبدأ ؟ من العلاقات الشخصية». ثم يدلى بهذه الكلمات المشهورة : «انى أكره فكرة القضايا ، ولو كان على أن أختار بين خيانة بلادى وخيانة صديقى ، فارجو ان أجد فى نفسى من الشجاعة مايجعلنى اخون بلادى» . غير ان الافراد ينبغى أن تتاح لهمالفرصة كى ينموا طاقاتهم ، اما فى خلق الاعمال الفنية ، أو القيام باكتشافات علمية ، أو أن يكونوا «خلاقين فى حياتهم الخاصة» . وهنا يصل فورستر الى مسالة الديمقراطية: «ان كل هؤلاء الناس بحاجة الى أن يعبروا عن أنفسهم. وليس بوسعهم أن يفعلوا ذلك الا اذا منحهم المجتمعحرية فعله ، والمجتمع الذى يمنحهم أكبر قدر من الحرية هو المجتمع الديمقراطى .. وهكذا فلنطلق هتافتين تحية للديمقراطية » .

وفى قلب الظلمة يرى فورستر «ارستقراطية من الحساسين والعقلاء والشجعان .. ومع وجود هذاالنمط من الاشخاص الذين دائما مايعبرون حياة المرء اذا كانت له عينان للرؤية ويدان للمس ، لايمكن للمرء أن يعدتجربة حياته على الارض فشلا » .

●

وتحت عنوان «بسائط صعبة» كتب الناقد الانجليزى المعاصر فرانك كرمود فى صحيفة الجارديان أيضا (١٠ يناير ١٩٦٩) مقالة عن الشاعر والروائى الامريكى وليم كارلوس وليامز بمناسبة صدور كتابه «سيرة وليمكارلوس وليامز الذاتية» عن دار ماكجيبون آند كى للنشر .

يقول كيرمود : لقد كان وليامز ، الذى توفى عنتسعة وسبعين عاما فى ١٩٦٣ ، ممارسا للطب فى احدى مدن نيوجيرسى ، ولكنه كان أيضا شاعرا قرابة ستين عاما . وكانت هاتان المهنتان من التداخل فى حياته الى الحد الذى يكون معه من الخطا ان نصف شعره بانه مهنته الثانية . ومع ذلك فقد كان على وليامز ، كى يتقبل ككاتب ، أن ينتظر الى مابعد الحرب العالمية الثانية . ومنذ ذلك الحين صار الكثيرون يميلون الى الظن لا بانه شاعر عظيم فحسب ، وانما أيضا بانه ربما كان أعظم الشعراء الامريكيين المحدثين . ولم ينتقل هذا الراى بعد الى انجلترا ، التى لم تنشر قصائده الا بعد موته .

وكتاب «سيرة وليم كارلوس وليامز الذاتية» هو تاسع كتاب لوليامز ينشر فى انجلترا (اذا استثنيناالكتاب المفيد الذى حرره م.ل. روزنتال وجمع فيه مختارات من أعمال وليامز) . غير انه مازال هناك المزيد من اعماله ينتظر النشر . فقد كانت غزارة الانتاج وعدم الاهتمام بالآراء الشائعة عن الجودة جزءا من منهجه . ونحن الذين نعيش فى بلد ونستخدم لغة ظل يرفضها بعناء .

كان وليامز متحمسا لامريكا وللمعجم اللفظى الامريكى باعتباره متميزا عن المعجم اللفظى الانجليزى .

مازلنا فى حيرة من امره ، لانفهم مكمن عظمته . غير انه بصدور هذه الترجمة الذاتية ، التى تكمل مجموعاته الشعرية الاربع ، يجمل بنا ان تتمكن من أن نبصر بل وان نحس بالسبب فى تقدير الامريكيين له .

لقد ولد وليامز وتوفى فى نفس البلدة . ولكن هذا لايعنى أن عزلته الثقافية كانت من نوع بدائى . فعندما كان يدرس الطب ، كان صديقا لازرا باوند وميريان مرر، وكان يعرف مواطنيه الذينتغربوا فى باريس أثناءالعشرينيات وكثيرا ماكان يقول ان اللغة الامريكية وشعرها مستقلان عن كل ماتلا شكسبير فى الانجليزية ، وان اليوت (بانسلاخه عن وطنه ، ونزعته العالمية الشاملة) هو زعيم الخونة ، اذ باع المعجم اللفظى الامريكى المكتشف حديثا للانجليز والاكاديميين . غير ان ماكان وليامز يبحث عنه لم يكن نقاء امريكيا مفقودا بقدر ماكان واقعا متخيلا حديثا يخلو من المقولات اللغوية والعروضية والثقافية القديمة . وكان شعاره فى كتابة هذا الشعر الجديد هو : لا افكار عن الاشياء ، بل الاشياء ذاتها . وفى سيرته نرى كيف التحمت هذه الكلمات بنسيج حياته .

وليس لكتابه هذا «تركيب» : فان الخبرة التى عاشها غير متصلة ، وحكاياته واستبصاراته ترد كيفما اتفق . انها فاتحة نثرية ، نزع عنها طابع الاسطورة .ومع ذلك فان التأثير الذى يحدثه الكتاب لايوحى الينا فحسب بحياة تعلو على ذكرياتها المتفرقة ، وانما هو يوحى الينا بنوع من الدنيوية قدسى (انه يقول فى كتابه الباكرالمسمى «كورا فى الجحيم») :

«ليس فى الادب ماهو قدسى ، وانما هو ملعون منأحد طرفيه الى الطرف الآخر ») . فكل شىء يعيش ويتغير ليس ، فى نظره ، مقدسا ، ولكنه ربما كان شعرا . واذ كان طبيبا وشاعرا ، فقد راى هذا العالم المقهور من الخلط والانقاض والفقر . غير انه ، باكتمال رؤيته له ، صنع منه شعرا ، وبذلك أقام كما يقول فى احدى قصائده :

قدرة الجمال
على تصحيح كل الشرور

وحديث وليامز عن هذا الجانب المزدوج من حياته (الطب والشعر) يجعل من كتابه هذا أقوى سيرة شعرية منذ كتب ييتس سيرته . انها تدور حول ابصار الناس والاشياء بوضوح وكذلك استشعار الحب لهم . انه

تشخيص وشعر . وحتى القراء الذين لم يتعودوا بعد على التعاطف الكامل مع شعره يشعرون بان قصيدته المسماة «الباروقة ، تلك الزهرة الضاربة الى الخضرة» قصيدة حب مرموقة ، وان سيرته الذاتية تسجل عالمه الذى خلقه خلقا ، واشاع فيه البهجة . يقول : «ماالذى ابحث عنه فى المرآة ؟ انه الموت ، فيما اظن ، لانه هو كل ماأراه — على اية حال — فى هذه الضروب المتنوعةمن الكمال» . ونحن احيانا مانجد هنا الشىء نفسه ، ولكننا نجد ايضا افكاره عن الشىء . وان الذين يذكرون مقطوعته القصيرة المشهورة «عربة اليد الحمراء» :

شىء كثير يتوقف
على
عربة
يد
حمراء
يلمع عليها
ماء
المطر
بالقرب من
الافراخ البيضاء .

عادة مايتسون اول خمس كلمات فى هذه القصيدة . فوليامز لم يعن بالشعر فقط ، وانما ايضا بما يتوقف عليه .

لقد كان كل شىء مهما فى نظره : ولهذا اراد انيكون مجددا على نحو اشد جذرية حتى من باوند . وكانمعجبا بجرترود ستين لانها تؤمن بان على الشعراء ان يحدثوا فى شعرهم ثورة تناظر تلك التى احدثها الرسامون فى فن التصوير ، وان عليهم اعادة تقييم مفهوم « المحاكاة » القديم . على الشاعر ان يبتدع شكلا جديدا « وان يبتكر، اذا جاز لى ان اقول ذلك ، موضوعا يتمشى مع عصره» . وقد عاش وليامز ليرى جيلا من الشعراء الامريكيين يطور هذه الدعوة . وانه ليورد بالتفصيل ، وموافقا ، بيان الشاعر الامريكى أولسون ، الذى يمثل رفضا امريكيا لاليوت الاوربى النزعة .

غير ان سيرة وليامز انما تسجل ، فى المحل الاول ، حياة فريدة وشعرية . فالشاعر الطبيب يتابع «الجسر المسكين المقهور فى تلك الخلجان والكهوف» . وإذ يزور باوند فى مصحته العقلية ، يتذكر — دون شرح عقيم — صورة من شعر وردزورث : مريض عار ملتصق بزجاج نافذة : «اللحم الابيض كبطن حيوان بيضاء ، منفصلة عن العالم الخارجى ، دون جنون ، ملتصقة فى صمت بالزجاج» . فى مثل هذه اللحظات كان وليامز يسمع ، كسلفه العظيم ، «لغة جديدة اشد عمقا تكمن تحتها كل الجدليات ... انها مايسمونه الشعر» .

ومنهج وليامز العشوائى احيانا ما يجعله مملا او مغرورا . ولو كان هذا الكتاب مجرد حكايات او حديث عن الشعر لما لاح ذلك للقارىء العادى خارجا عن السياق كثيرا . غير انه لما كان يبارى بسائط شعره الصعبة فانه كتاب غير عادى حقا ، وعمل شاعر ينبغى ان يهمنا ، نحن الذين لم نتعلم لغتنا الانجليزية ، مثلما تعلم مواطنووليامز لغتهم الانجليزية ، من افواه جدات بولنديات .

ماهر شفيق فريد



رد على نقد كتاب نظرية الدراما

فى مقال نشر بمجلة المجلة فى عددها الصادر في فبراير الماضى عن كتابى نظرية الدراما لاحظت أن صاحب المقال كان شديد الاهتمام . كان يبين مدى تشابه بعض المواد التى وردت فى الكتاب مع بعض مراجعه مع أن هذه المراجع كلها قد ذكرتها فى آخر الكتاب فهل كان يتصور صاحب المقال انه من الواجب أن اذيل صفحات كتابى بالمراجع التى استقيت منها المادة اولا باول ؟ ان هــذا يحدث اذا كان الكتاب بحثا جديدا يكتب للمتخصص اما والكتاب قد كتب للقارىء العادى فالعرف يقتضي أن تذكر المراجع كلها دفعة واحدة وفى آخر الكتاب ولكن يبدو ان صاحب المقال لايعرف هذا العرف والا لوفر على نفسه جهدا بذله للاسف دون ان يحقق نتيجة ما «فهو كمن فسر الماء بعد الجهــد بالماء » .

ولكن أزيده ايضاحا قد يكون هناك بعض التشــابه بين بعض مواد الكتاب والمراجع المستمدة منها هذه المواد ولاأقول ان هذا قد أتى عن طريق المصادفة ولكن عن طريق طبيعة الاشياء .. فهذا التشابه نفسه أو مثله أو بعضه موجود بين المراجع بعضها والبعض .. بين بروكيتولوسون ونيكول مثلا لان كلا منهم يكتب تاريخ المسرح وتاريخ نظرية الدراما ومن طبيعة التاريخ أنه يقوم على حقائق موضوعية لايملك أحد تغييرها وان كان احيانا يملك تفسيرها فهــل يستغرب بعد هذا أن تتشابه المراجع فيما بينها أو أن تتفق بعض مواد الكتاب مع المراجع التى استمدت منها؟. انه أمر طبيعى بل وبديهى أيضا .

وفى حديث صحفى لى بجريدة الاخبار الصادرة فى ٣٠ يناير سنة ١٩٦٩ أى قبل صدور مجلة المجلة بأسبوع قلت : «فيما عدا ارسطو وبعض الاجزاء الخاصة بمسرح العبث لاادعى انى اتيت فى هــذا الكتاب بجديد» وقلت أيضا «انى «عندما آتى بجــديد فى الادب الاوروبى فانى أكتبه وأنشره باللغة الانجليزية » .

وهذا التمييز هــام لان له دلالته .. فالابحــــاث الجديدة التى يتسنى لى كتابتها فى الادب الاوروبى اجــد نفسى ملتزما بنشرها باللغة الانجليزية وذلك لسببين أولا أنها تضيف الجديد الى التراث النقدى فى هذه اللغة ـ وهذا هو الهدف من كتابتها .. وثانيا انى لو نشرتهــا بالعربية لما افادت بل ربما أخرت لانها لن تكون بالنســبة لقارىء العربية العادى اكثر من طلاسم تحتاج الى خلفية علمية تشرحها وتفسرها ومادامت هذه الخلفية غير موجودة أصلا فهذه الطلاسم سوف تبلبل الفكر اكثر مما تفيده .. وتحضرنى بهذه المناسبة تجربة مررت بها منذ حوالى عشرين عاما عندما قمت بترجمة عدد من المقالات النقدية فى الادب الانجليزى الى العربية فكانت فائدتها محصورة وكانضررها الناشىء عن سوء فهمها أعم .. ولذلك عندما انشات منــذ أعوام السلسلة النقدية التىتصدرها مكتبة الانجلو المصرية بعنوان «قضــية النقــد الحديث» اشــترطت أن تعرض النظريات النقدية مشروحة مبسطة بدلا من أن تترجم كما هى ..

تبقى بعد ذلك نقطة وهى اننا رغم التخصص ورغم قدرتنا كأساتذة متخصصين فى الآداب الغربية على المساهمة فى المكتبة النقدية لهذه الآداب ـ فمازالت لنا رسالة هى نفس رسالة العقاد وطه حسين وهيكل منذ أكثر منثلاثين سنة .. هذه الرسالة هى نقل الثقافة الغربية الى اللغة العربية ببساطة ودون استعلاء .. فلا أحد يدعى أنتراجم هيكل التى كتب فيها عن شللى وبيرون وروسو هى أبحاث جديدة عن هؤلاء ـ ولاأحد يتصور أن ساعات بين الكتب التى نشرها العقاد تمثل جهودا أصيلة فى نقد الكتب .. فهذه أو تلك ليست الا جهودا متواضعة ـ ومع ذلك أو من أجل ذلك ـ فهى ضرورية للتعريف بالثقافة الغربية .. وبالمثل كتاب نظرية الدراما فقد حاولت فيه أن أستعرض النظرية منذ بدايتها الى الآن كما تطورت على أيدى النقاد ورجال المسرح بمر العصور بقصد تعريف قارىء العربيــة بالموضوع حتى تتسنى له نظرة شاملة اليه .

هــذه حقيقة موضوعية ولكن بعضنا للاسف لايستطيع ادراكها لانه لايستطيع ان يرى الاشياء كما هى .. فلكى نرى الشىء كما هو نحن بحاجة الى منهج نقدى أو عــلى الاقل نحن بحاجة الى الاجابة على السؤال «ماهو الهدف الذى نبغى تحقيقه من كتابة النقد ؟» .

أما أن نمسك بالقلم ونكتب لمجرد الكتابة فلم يقل أحد الى الآن فان النقد ـ كالمشى والكلام ـ يستطيعه كل انسان .

رشاد رشدى

الحرية والحب .. ايضا

فى العدد الماضى من « المجلة » قدم الاستاذ صبرى حافظ هذه المجموعة التى تضم مختارات من الشعر المجرى، وأود أولا ان اشكر له اهتمامه بهذه المجموعة التى قمت بصياغتها شعرا .

غير ان لى عديدا من الملاحظات على مقاله ، سوف أوجز بعضها بقدر ما يسمح به المجال . من هذه الملاحظات أن الأستاذ صبرى قد نقد بشدة طريقة الاختيار لشعراء هذه المجموعة ، والتى قام بها الشاعر المجرى الكبير « جيزا كيباش » ، ففى رأى الأستاذ صبرى ان هذه المختارات قد اهتمت بالشعراء الذين كتبوا شعرا وطنيا ، وانها قد اغفلت تيار الشعر الغنائى والرومانسى .. » ثم ذكر أسماء طائفة من الشعراء المجريين الذين لم يمثلوا فى هذه المجموعة معتمدا فى ذلك على دائرة المعارف البريطانية فى مقال عن الادب المجرى .

ولما كان الاستاذ صبرى حافظ لم تتح له فرصة قراءة أشعار هؤلاء الشعراء ، فان المقارنة بالتالى بينهم وبين الشعراء الذين تضمنت المختارات نماذج من انتاجهم مستحيلة .

وتبقى بعد ذلك قضية الاختيار ذاتها ، فما دامت المختارات لا يمكن بالطبع ان تتضمن جميع الشعراء ، فلابد اذن من اختيار بعض هؤلاء الشعراء ، فاذا افترضنا ان الاختيار كان قد تم بالصورة التى اقترحها ، فان القضية لن تحسم ، وسوف يظل السؤال « لماذا » قائما الى مالا نهاية .

ومع أننى لا أنوى الدفاع عن قضية «الاختيار» فى هذه المجموعة ، لكننى أود أن أوضح ان هذه المجموعة – بالاضافة الى الشعر الشعبى الذى يمثل ما يقرب من ثلثها – قد تمثلت فيها ، على نحو ما ، الأسماء العظيمة فى الشعر المجرى منذ القرن السادس عشر بالشكل الذى يعطى القارىء صورة صادقة لهذا الشعر .

ان الصورة التى رسمها الاستاذ صبرى توهم القارىء بان هذه المجموعة لم تهتم بغير الشعر الوطنى ، على حين ان هذه المختارات تضم عشرات القصائد الغنائية والرمزية والقصصية واغنيات الحب الرائعة ، بالاضافة الى الأغانى الشعبية (الفولكلورية)والأغنيات القصصية (البالاد) ، ومعظمها قصائد عاطفية بسيطة وعذبة .

هنالك ايضا بعض القضايا العامة والجزئية التى أشار اليها مما لايسمح المجال بمناقشتها جميعا ، ومنها انه لم يجد فى هذا الشعر – كما يقول – «.. روح الشعر الاوربى الدافقة بالرؤى ، الموشحة بالظلال الفلسفية والفكرية الى آخر هذه العبارات الغامضة ، وفى الحق ان الشعر المجرى تتضح فيه طبيعته الخاصة التى تمثل تيارا وسطا بين الشعر الاوربى والشعر الشرقى ، هذا التيار الذى يوائم فى جريانه بين العاطفة والفكرة ،والذى يمتاز بخصائصه الواضحة فى موضوعاته وطريقة التناول والاداء وتركيب الصور الشعرية . هو كما أوضح الاستاذ موسى سعد الدين فى مقدمته شعر يجمع بين المحلية والعالمية مثل موسيقى بارتوك » .

ولقد حاول كثير من الشعراء الذين تضمهم هذه المجموعة اقامة جسر بين الثقافة الحديثة والثقافة الشعبية لربط الشعر بالتراث الشعبى ، واسترجاع جو الملاحم الشعبية والاساطير القديمة ، وروح الغناء الشعبى وموسيقاه وبساطة أدائه ونسقه الفنى المتموج باللون والايحاء والصدق .

واعتقد ان الاستاذ صبرى حافظ كان فى عجلة لم يتبين معها مايعكسه هذا الشعر من صور الحياة المجرية الشعبية ، وارتباطاتها التاريخية الطويلة ، وايحاءات الممارسات القديمة والعادات أو علاقات الحب وصور الطبيعة والمراة ، واهتزازات القلق فى هذه الاشعار .

واخيرا فهنالك بعض الملاحظات الخاصة بما سماه « التراكيب الشعرية » والتى عمد فيها الى الابهام حين اقتصر على ذكر أرقام بعض الصفحات دون تمثيل ،وكان ينبغى له ان يذكر بعض النماذج . وأن يضع الاحكام فى جو القصيدة وموضوعها وماتريد ان تعبر عنه ، فان التراكيب الشعرية ليست شيئا محددا يعرف بمجرد ذكره .

كذلك فان قضية الترجمة بالنثر او بالشعر وأيهما اجدى قضية افتراضية . لانه لم يقرأ هذه القصائد فى أصلها المجرى ، ولم يطلع على ترجمتها النثرية ، وعلى ذلك فان أحكامه على الصياغة لاتعتمد الا على التخمين .

ومع كل ذلك فاننى أود ان اعبر – مرة أخرى – عن تقديرى لاهتمامه بنقد هذه المختارات .

فوزى العنتيل

لهذا الموقع من القاهرة جلال غريب .. لاتكاد تصعد الطريق المؤدى الى ميدان القلعة حتى يطالعك البناء الشاهق لمسجد السلطان حسن ومدرسته بمهابته المعمارية التى تفرض على الرائى ايحاء قريبا من ايحاء المعابد الفرعونية العظيمة وجلالها .. ما من رحالة أو مؤرخ جاء مصر الا واستوقفته عظمة هذا البناء .. وهذه العبارات من المقريزى تلخص وقع ذلك المعمار الشاهق على نفوس زائريه حين يقول أنه « لايعرف فى بلاد الاسلام معبدا من معابد المسلمين يحكى هذه المدرسة فى كبر قالبها وحسن هندامها وضخامة شكلها » .

لاتكاد تطرق مدخل مدرسة السلطان حسن حتى يستحوذ عليك شعور بالجلال الغامض امام ضخامة البناء والممرات الشاهقة التى تقودك الى ساحة سماوية يواجهها هذا العقد الشاهق المؤدى الى القبلة. سماء أخرى يحيطها زخارف الفن الاسلامى وتلتقى حول جدرانها مشخصاته العظيمة ـ روائع الخط تفيض بحس فنى يخاطب الكون ويترنم بالطبيعة فى زخارفه النباتية ، ومقرنصات تضفى ثوبا من الجمال على العمارة وايقاعات زخرفية تجمع تراتيم الروح مع الحساب الهندسى الذى يفيض بسر روعة الفنون الاسلامية .

فى البهو السماوى المشرق بنور اخاذ ترتفع تلك القبة الجميلة التى تظل مكان الوضوء .. للماء فيه قداسة يضفيها جو المكان وخيوط المشكاوات المدلاة حوله رمز لالتقاء الماء والنور فى هذا الرحاب .

هـذا البناء هو ذروة عمارة العصر المملوكى بل هو قمة من قمم العمارة الاسلامية بدأ السلطان حسن اقامته سنة ١٣٥٦ ولم يفرغ بناؤه الا سنة ١٣٦٣ ميلادية بعد وفاته بسنتين .

لايعرف احد أين يرقد جثمان السلطان حسن الذى أعد أعظم بناء فى القاهرة ليكون مستقرا له ، ولكن التاريخ يحفظ اسم مهندس هـذا الجامع العظيم محمد بن بيلبك المحسنى الذى قدم للعمارة الاسلامية اروع نموذج للجامع المدرسة فى كل عصور هذا الفن .







مسجد السلطان حسن
الساحة الداخليـة

«تصوير عبد الفتاح عيد»

الغلاف الخلفى

من طينة النيل ، ومن مواد ترسبت فى باطن هذه الارض مما تحمله مياه النهر العظيم ازدهر فن الخزف على ضفاف الوادى ، وعرفته مصر منذ فجر التاريخ وصحب الخزف حياة الانسان المصرى على هذه الارض وشكل منه ادوات حياته وأضفى عليها الجمال ..

ومازال الخزف المصرى القديم فنا من روائع الفنون التطبيقية حقق براعة فيما ابدعه من اشكال وما ابتكره من الوان الطلاءالزجاجى البراق .

وشهد العصر الاسلامى فى مصر نهضة عظيمة فى فن الخزف ، وقامت مدينة الفخار فى الفسطاط وكانت مدينة للثقافة ومركزا للفنون تجمعت فيها محترفات الفنانين وأفران صناعة الخزف ، وخرج منها الى العالم أروع ماقدمه الفن الاسلامى الى أن حرقها المسلمون عمدا فى العصر الفاطمى حتى لاتقع فى أيدى الصليبيين .

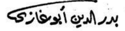
ولكن صناعة الخزف ظلت قائمة ... وكان العصران الفـاطمى والمملوكى من عصور الخزف الباهرة وعلى هذه السطوح الخزفية سجل الفنانون دنيا باهرة من النبات والحيوان والانسان فى تشكيلات اتسمت بالحياة والحركة .

ومازال الخزف الاسلامى بالوانه الرائعة وتصميماته الجميلة فى مقدمة الفنون التى سجلت بحرية وانطلاق خيالات الفنان وتعبيراته الجمالية .



صحن من الخزف
متحف الفن الاسلامى
القاهرة

«تصوير عبد الفتاح عيد»



بدر الدين أبو غازى